عبد الفتاح كيليطو

المقامات

السرد والأنساق الثقافية

ترجمة عبد الكبير الشرقاوي



أعمال أخرى للمؤلف
صدرت في دار توبقال للنشر

- الغائب (1987)
- الحكاية والتأويل الطبعة الثانية 1999
- لسان آدم. ترجمة عبد الكبير الشرقاوي 1995
- أبو العلاء المعري أو متاهات القول 2000

La langue d'Adam, Casablanca, 1999

الطبعة الثانية 2001

رقم الإيداع القانوني 850 / 1993
ردمك X - 06 - 880 - 9981

عبد الفتاح كيليطو

المقامات

السرد والأنساق الثقافية

ترجمة عبد الكبير الشرقاوي

دار توبقال للنشر
عمارة معهد التسيير التطبيقي. ساحة محطة القطار
بلقدير. الدارالبيضاء 05 – المغرب
الهاتف، فاكس : 67.27.36 (022)

العنوان الأصلي للكتاب

Abdelfattah KILITO

Les Séances
Récits et codes culturels chez
Hamadhanï et Harîri

La bibliothèque arabe. Collection : hommes et sociétés,

Ed. Sindbad, Paris.1983

افتتاحية

يَخُصُّ التاريخ الثقافي بعض الألفاظ بميزة جليلة: يُخرِجُهَا من خمود ولا تميُّز المعجم، ويجعلها تدلُّ على أنواع أدبية. تلك حال لفظة **مقامة** التي اختارها الهمذاني في أواخر القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي لتدل على تآليف نثرية وشعرية.

ليست المقامة حكاية خرافية. فليس للحكاية الخرافية مؤلِّف، ومن العبث محاولة الوصول إلى نسختها الأصلية، وما يمكن هو مساءلة الراوي الحالي الذي استقاها من رواة تضيع لائحةُ أسمائهم في ماض يتزايد بعداً. وعلى العكس، فقد رأت المقامة النور في لحظة محددة، ولها مؤلِّف، ولهذا المؤلف سيرةٌ يمكن الرجوع إليها. ومقلدوها معروفون كذلك. وليس من العسير قياس مدى الأمانة للأصل المميزة لكل منهم. إضافة إلى أن المقامة قد عَرِفتْ، منذ البداية، نقلاً مُدَوَّناً؛ وهذه السِّمة، مُضَافَةً إلى سمات أخرى، تُؤَشِّرُ إلى نمط الجمهور الذي كانت موجهة إليه، وهو جمهور لا علاقة له تقريبا بجمهور الحكاية الشفهية.

أمن الممكن، انطلاقاً، الحديثُ عن المقامة باعتبارها نوعاً ذا سمات ثابتة؟ ما أبعد هذا عن اليقين. **فالمقامة**، شأنها في ذلك شأن **القصيدة**، قد غَزَتْ كل البلدان التي تَبَنَّتِ العربية، واستمرت في الوجود حتى بداية القرن العشرين. ولأن التقليد هو، بشكل ما، خيانةٌ، فإن سمات الأصل قد تغيرت على مَرِّ الزمن، لحد مصادفة مؤلفات لم تكن لتُعْتَبَر أبداً مقامات لو لم يُلصق بها مؤلفوها أو أي صاحب ترجمة هذه التسمية. ولكي لا يتيه في التقسيمات والتقسيمات الفرعية (إن مقامات مؤلِّف ما، السيوطي مثلاً، تُشكِّلُ لوحدها نوعاً فرعياً)، فمن مصلحة الباحث أن يرى في المقامة شكلاً. فالقصيدة، على أي حال، شكلٌ لا "نوع"، ولم يمنعها ذلك من أن تتضمن أنواعاً مختلفة.

غير أنه ليس من الممكن مُقَارَبة المقامة بمثل الطريقة التي تُقارَب بها الأنواعُ الشعرية التقليدية. فهذه الأخيرة، ولأسباب عديدة، ذات مدخل سهل. فحين يُدْرَسُ الرثاء أو المديح، لا يوجد انطباع بالانطلاق من العدم، وبتحمل المسؤولية الباهظة التي ترافق كل بداية. يوجد وسطاء نابهون، مثل قدامة وأبي هلال العسكري، يقودون خُطَانَا. إن مَتْنَ الأنواع الشعرية يغطيه الخطابُ الشَّفَاف لمُنَظِّري الشعر، غير أن هؤلاء إنْ قالوا كيف تُصنع قصيدة نسيب أو هجاء، فهم لم يقولوا كيف تُصنع مقامة. إن ملاحظاتهم عن هذا النوع مقارنةً بملاحظاتهم عن الأنواع الشعرية، تبدو هزيلة. وينبغي بعد ذلك ملاحظة أن الكثير من الأنواع الشعرية لها مُعَادلات في ثقافات أخرى، في حين أن المقامة، على الأقل في بادي الرأي، "عربية" خالصة. لَكن أسباب ظهورها ليست واضحة، فلا يتضح لنا جيِّداً إلى أي حاجة ثقافية قد استجابت. فطوال القرون الأربعة للهجرة، رأت النور كثير من الأنواع لتُلَبِّيَ هذا الطلبَ العام أو ذاك، لا أحد يجهل الضرورات السياسية -الدينية التي كانت في الأساس من أدب الحديث النبوي. وبالمقارنة، تبدو **المقامة** زهرة برية لا يُدْرَى كيف تفتحتْ. لدينا الدلالة المعجمية للفظة، وبعض الترابطات الصُّدْفَوية، وبعض العناصر السِّيرية، لكن كل هذا لا يردم الهوة التي سَبَّبَها مؤلِّف الهمذاني.[1]

ومما يزيد في تعقيد المهمة هو أن المقامة مُنْدَرِجةٌ في دائرة التعدد والمزيج. فالأنواع الشعرية التقليدية لها، بالإضافة إلى شكل عروضي، "شكل داخلي"[2] يُوَجِّهُ المضمونَ الموضوعاتي، و"النبرة" الخاصة بكل نوع، والتي يشير إليها تصريحاً اسمُ النوع ذاتُه. وهكذا يصف المدح بحبور أشخاصاً فوق مستوى البشر، ويصف الهجاء ببذاءة أشخاصاً تحت مستوى البشر. مقامات الهمذاني لا تقدم نبرة ثانية، بل انزلاقا نغمياً ذا تنويعات متعددة: إنها تتضمن عددا مهماً من الأنواع التي إذا نُظِرَ إليها على حدة كانت أُحَادية النَّبْرَة.

ويبدو لنا أن تعقيد المقامات نقطة هامة جديرة بالدراسة، وقد أغفلَت الفرضيات المطروحة حتى اليوم هذا الجانب عموماً، وذلك ما يفسر مظهرها التجزيئي والجزئي[3].

(1) لاحظ توماشيفسكي (: الثيماتية" ضمن **نظرية الأدب**، نصوص الشكلانيين الروس، باريس، منشورات سوي، 1965، ص. 304. الترجمة العربية (الجزئية)، ص. 214. أن نوعاً ينشأ عن تحول نوع آخر. إنها فرضية مهمة، لكن الوضع الحالي للبحث لا يتيح التأكد من صحتها فيما يتعلق بالمقامة. وبالمقابل، فمن المعلوم أن المديح والهجاء صادران عن الممارسات الطقوسية المرتبطة بالوظيفة السحرية للغة: تمجيد السلف الأسطورى واللعنة الموجهة للعدو.

(2) عن هذه العبارة لشافتسبري Shaftesbury انظر:

K. Vičtor "L'histoire des genres littéraires". **Poétique**. 32. 1978, p. 494 sv.

(3) كنا قد عرضنا لهذه المسألة في مقالة:

"Le genre **séance**: une Introduction". **Studia Islamica**. 43. 1976. p. 494 sv.

يجري تمييزُ واحدة من نبرات المؤلِّف ثم تُعْتَبَرُ السمةَ الحاسمةَ أو تُجْمَعُ محاولاتٌ متعددة للتفسير دون تحديد التركيب الذي يُوَجِّهُ اتِّساقَهَا. يتشظى جوهر البحث في تتبع "مصادر" الهمذاني الذي يتم اعتباره، فضلا عن ذلك، "خالق نوع المقامات". إنها عادة منهجية يتم الخضوع لها دون انشغال بتدقيق حدودها[4]. لا يمكن للبحث أن يكون مثمراً إلا بشرط كَسْر الحلقة التي كانت تدور فيها أغلب الدراسات عن الهمذاني، المتقسمة بين مَطْلَبين غير قابلين للتوفيق: دراسة التأثيرات التفصيلية والتي تَتَّضِحُ سَرَابِيَّتُهَا، وإعلان أصالة لا يمكن البرهنة عليها.

سيتكوَّن متننا من خمسة مؤلفين: الهمذاني، وابن شَرَف القيرواني، وابن بُطْلان، وابن نَاقيا، والحريري. خمسة مؤلفين لا ينتمون إلى مجال جغرافي واحد، إنْ لم يكن ذلك المجالُ البالغ الاتساع لـ "مملكة الإسلام"، ولا ينتمون كذلك إلى شريحة تاريخية منسجمة، تتميز بسمات يمكن حصرها بنظرة واحدة (لقد عاشوا في القرن الرابع أو الخامس الهجريين). بل لا يمكننا حتى القول بأنهم قد كتبوا جميعهم مقامات، لأن اثنين منهم: ابن شرف وابن بطلان اختارا لمؤلَّفيهما تسميةَ أخرى، لكنهم، خمستهم، كتبوا **حكايات** وامتثلوا **للأنْسَاق الثقافية** ذاتها. والمزاج الفردي لكل منهم، على افتراض إمكانية مقاربته بيقين، يبدو لنا ثانوياً بالقياس إلى القاعدة الثقافية التي تجمعهم. يَتكوَّن لدينا، من الهمذاني إلى الحريري، انطباعٌ بالاستمرارية، لا الانقطاع؛ استمرارية تُعَبِّرُ عن ذاتها بالرغبة في المحاكاة والاهتمام بالأمانة للأصل، حتى ولو كان من الصعب التعرف على الهمذاني في بعض أخْلافه.

لَقد قلنا، دون عناء كبير، إن المقامةَ حكايةٌ. تبدأ المصاعب حين يتعلق الأمر بموقعتها إزاء الأنماط الأخرى للحكاية التي عرفتها الثقافة العربية، وحين يتعلق الأمر بدراسة العناصر السردية المُكوِّنة لها، وعلَّة تتالي هذه العناصر تبعاً لنظام ثابت، أو يكاد يكون ثابتاً، وحين يتعلق الأمر بمُساءلة الدَلاَلَة، لا الأدبية فحسب، بل كذلك الدلالة السوسيولوجية لهذا النظام، وحين يتعلق الأمر، إجمالاً، بالكشف عن الأنْسَاق الثقافية التي تقع في الأساس

[4] سنحتفظ لأنفسنا، فيما يخصنا، بالبرنامج التالي كما سطَّره ميشيل فوكو: "ينبغي على هذه المفاهيم الأربعة أن تمارس دورها بصفتها مبدأ ضابطا للتحليل. هذه المفاهيم هي: مفهوم الحدث، مفهوم السلسلة، مفهوم الانتظام، مفهوم إمكانية الوجود. إنها تتعارض كما نرى، حرفا حرفا، مع المفاهيم التالية: الحدث يعارض الخلق أو الإبداع، والسلسلة تعارض الوحدة، والانتظام يعارض الابتكارية والأصالة، وشرط إمكانية الوجود يعارض الدلالة أو المعنى. إن هذه المفاهيم الأربعة الأخيرة (من دلالة وابتكارية ووحدةو إبداع) كانت قد هيمنت بشكل عام على التاريخ التقليدي للأفكار. كان مؤرخو الأفكار التقليديون يبحثون عن نقطة الخلق وعن وحدة العمل أو العصر أو الموضوع، وعن طابع الابتكارية الفردية، وعن الكنز اللا محدود للدلالات المطمورة" (**نظام الخطاب**، ترجمة هاشم صالح، مجلة **الكرمل**، عدد 10/ 1982، ص. 31).

منها والتي تمنحها مظهرها الذي ظهرت به دون غيره من المظاهر.

ونعني بالنَسق الثقافي بكل بساطة مُوَاضَعَةً (اجتماعية، دينية، أخلاقية، استيتيقية ...) تفرضها، في لحظة معيَّنة من تطورها، الوضعية الإجتماعية، والتي يَقْبَلُهَا ضمنياً المؤلف وجمهوره[5]، وهكذا يكون أفق النصوص المفردة والإنجازات الفردية هو "النص الثقافي"[6] الذي يجعلها ممكنة، وفي الوقت نفسه يَحُدُّ من مدى تساؤلاتها. وينتج عن ذلك أنه لا يمكن إعتبار أي نص مغلقاً أو متوحدا، أو مَصُوغاً من كتلة واحدة. إنه منفتح على نصوص أخرى، ومعرفيات أخرى، يُدْمِجُهَا في بنيته[7] وتمنحه مظهراً مختلطاً ومُتَجَزِّءاً. وليس للنسق الثقافي، بطبيعة الحالَ، وجودٌ مستقل وثابت. إنه يتحقق في نصوص تُداعبُهُ أحياناً، وفي الحالات القصوى تُشَوِّشُهُ وتُنَسِّبُهُ. غير أن السخرية والپارودیا والانتهاك، بَدَلَ خَلْخَلَته، لا تُفْضِي في الغالب سوى إلى تثبيت متزايد له.

وانطلاقا من فرضية أن أي سؤال يُطرَحُ على مؤلَّف ما يتوجه في الوقت ذاته إلى المؤلفات المعاصرة له، فإننا في قسم أول عقدنا مُوَازاةً بين المقامات ونصوص من القرن الرابع (بعضها يكاد لا يكون معروفاً)، وحاولنا، انطلاقا من هذه الموازاة، أنْ نَسْتَجْلِيَ عدداً من الأنساق التاريخية والجغرافية والاجتماعية والشعرية. وفي قسم ثان، بَحثْنا في الأنساق التي كانت في الأصل من التَلَقِّي الذي خصَّ به معاصرو الهمذاني وأعقابُه المباشرون مقاماته. وينظر القسم الثالث، المخصص للحريري، في الأنساق القديمة للقراءة بالقياس إلى الأعراف الحديثة للقراءة.

ونعتقد أنه قد آن الأوان للانكباب على المقامة التي ظلت أمداً طويلاً معروضة في متحف يعلوها الغبار شيئاً فشيأ. ومن حين لآخر، كان يذهب سائحون أو مواطنون لتأملها نافضين بأرؤسهم باستياء أو نافخين صُدورهم بكبرياء. ماذا نصنع بالهمذاني والحريري؟ ونحن متفقون على أن هذه الأسئلة عسيرٌ حَلُّها إذْ نحن مُوَرَّطُون فيها. والحال أننا نعكف على درس أنفسنا حين نعكف على النص الكلاسيكي، والخطاب عن الماضي هو في الآن ذاته خطاب عن الحاضر.

(5) "الانساق الثقافية نوع من المؤسسات ذات قاعدة اجتماعية"
R. Barthes: "L'analyse structurale du récit", in **Exégèse et Herméneutique**, Paris. 1971. Gallimard. éd. p. 55-56).

(6) C. f. Ju. M. Lotman, "On the metalanguage of a typoligical description of culture". **Semiotica**. 14: 2, 1975, p. 100-101.

(7) Roland Barthes: s:z: Paris: éd du seuil.

حوار الأنواع

الفصل الأول

السَّفَـر

الفَضَاء

السَّفَرُ حاضرٌ بكل أشكاله في مقامات الهمذاني. طَوال الصفحات، تُنْشَرُ خرائط، وتُبْسَط رِقَاقٌ، وتَتَكَشَّفُ مجموعة من النشاطات. ومثل قراء جيدين، لِنَهْتَبِلْ الفرصة ولْنُسَافِرَ.

السفر، قبل كل شيء، حركةٌ في الفضاء. ومؤلِّف الهمذاني غنيٌّ بالتجوالات وأسماء المكان، إحدى وعشرون مقامة (من مجموع اثنتين وخمسين)[1] تحمل اسم مدينة أو منطقة. إن "البطل" أبا الفتح الإسكندري، و"الراوي" عيسى ابن هشام يجولان في كل اتجاه عبر مملكة الإسلام. وهما إنْ لم يقوما بأي سفرة إلى الجانب الغربي من هذه المملكة، فقد بلغا بالمقابل في الجانب الشرقي التخوم التي تُنَقِّطُها الثُّغُور[2]، والتي تسود فيما وراءها الآخَرِيَّةُ.

هذه الخاصية تُقرِّب المقامات من مؤلَّفات الجغرافيين العرب في القرن الرابع للهجرة: الإصطخري، والمُقَدَّسي وابن حَوقل قَصَرُوا رؤيتهم عمداً على مملكة الإسلام[3]. وكان الهمذاني سَيَتَبَنّى تماماً هذه الملاحظة للمقدسي: "ولم نذكر إلا مملكة الإسلام حسب، ولم

[1] سنستشهد بطبعة محمد عبده: **مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني**، بيروت، الطبعة الرابعة، 1957. وفي غياب أي إشارة مخالفة، سنحيل على هذه الطبعة (التى سنشير إليها بـ **مقامات الهمذاني**).

[2] **مقامات الهمذاني**، ص. 87، وص. 118.

[3] حول هؤلاء المؤلفين انظر:

André Miquel : **La Géographie humaine du monde musulman jusqu'au milieu du XI siècle**, Paris - la Haye, 1967, Mouton et Cie éd , p.270.

نتكلّفْ ممالك الكفار لأنها لم ندخلها ولم نر فائدة في ذكرها[4]».

ما النقطة على الخريطة التي تُنَظِّمُ تجوالات شخصيات الهمذاني وحُمَّى طوافها؟ أين يمكن تحديد موقع نشوء السعي وأفقه؟

مدينة الإسكندرية هي موطن أبي الفتح. لكن من يقول لنا أين تقع هذه المدينة؟ عديدة هي المدن التي أنشأها الإسكندر المقدوني، وهو المسافر العظيم، والتي تحمل اسمه[5]. يمكن القول إن منشأ أبي الفتح هو أي مكان ولامكان. لقد قطع كل الروابط انطلاقاً من نقطة غير محددة، يَحْدُثُ أن يحنَّ إليها[6]، غير أنه لا يعود أبداً إليها. يتعرَّفُ في طريقه على عيسى بن هشام، وهو شخصٌ "طَرَحَتْهُ النَّوَى مَطَارِحَهَا" [7]، لا يُشارُ إلى المدينة التي نشأ بها إلا إشارة آبِقَة[8]، يَذْكُرُ عيسى مرتين عودتَه إلى الوطن: في المرة الأولى يغفل ذكر اسم "الوطن" [9]، وفي المرة الثانية تُخْتَتَمُ المقامة في وسط سفر العودة[10]. وفي مكان آخر، يُفْسِدُ اللصوصُ عودةً غائمة إلى "المنزل" [11]؛ وبالمناسبة نشير إلى أن الهمذاني لم يعد أبدا إلى همذان مسقط رأسه، التي غادرها في سن الثانية والعشرين.

وليس للتنقل نهاية. حين تصل الشخصيتان الرئيسيتان إلى موضع تكونان قد قطعتا مسافات طويلة، ولا يكون الوصول سوى استراحة، وتوقفاً مؤقتاً، ونوعاً من استرداد الأنفاس وتأكيداً لعُبُور. يُلاحظُ الراوي مثلاً ما يلي: "كنت بأصفهان أعتزم المسير إلى الرَّيِّ فَحَلَلْتُهَا حُلُولَ الفَيِّ [12]"، وهكذا لا يكون الوصول إلاَّ للإنطلاق من جديد، ومواصلة الجري وراء هدف يتراجع باستمرار؛ الثبات والاستقرار في موقع من الفضاء، ذلك ما لايمكن أن يكون في المقامات إلا مشروعاً مشكوكا فيه، وَهْماً يُومِضُ بين لحظة وأخرى.

(4) **أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم**، المكتبة الجغرافية العربية، المجلد الثالث، تحقيق دي خويه، ليدن، 1967، ص. 9.

(5) قد يكون الإسكندر منح اسمه لثلاث عشرة مدينة (انظر ياقوت: **معجم البلدان**.I ص 183). وعن الافتراضات حول موقع إسكندرية أبي الفتح، انظر محمد عبده في **مقامات الهمذاني**، ص. 46. هامش رقم 7، وم. الشكعة: **بديع الزمان الهمذان،رائد القصة العربية والمقالة الصحفية**، القاهرة، 1959 ص. 233-234.

(6) مقامات الهمذاني، ص. 203: "إسكندرية داري لو قرَّ فيها قراري".

(7) المصدر نفسه، ص. 5.

(8) المصدر نفسه، ص. 173: "منْ أيِّ بلد أنت؟ فقلتُ من قُمّ".

(9) المصدر نفسه، ص. 167.

(10) المصدر نفسه، ص. 228-230.

(11) المصدر نفسه، ص. 98.

(12) المصدر نفسه، ص. 51.

ومثل ابنَيّن ضالّين، لن يعود أبو الفتح الإسكندري وعيسى بن هشام إلى المنزل الأبوي. وهل لذلك حقاً أهميته؟ أينما عبَرا، فهما في بيتهما، ومهما كانت الأرض التي يطآنها، يظلان مواطنين من مواطني مملكة الإسلام التي تُشكّلُ على طول امتدادها منزلهما الأبوي. وأنْ تترتب علَى السفر مصادفات طيبة أو سيئة، أنْ يطلع أسد من مرامي الصحراء[13]، أنْ يترك "قُطّاعُ الطرق" ضحيتهم للعُري والجوع[14]، هذه بالفعل مصادفاتٌ غير متوقعة، لكنها لا تزعزع الفِكرة التي كوَّنَهَا مسافرانا عن العالم. المَشاهد التي تَعْرِضُ لأعينهما ليس منْ طبيعتها أن تُقَلْقِلَ معتقداتهما الحَميمة. لا أعجوبة في طريقهما وبالتاليَ لا انبهار من قِبَلِهمَا. إذْ أن الانبهار يَحْدُثُ فقط حين يتمُّ تخطي حدود مملكة الإسلام للمغامرة في مناطق تَسود فيها أنساق ثقافية مغايرة وضغوط اجتماعية مغايرة. صحيح أنه قد يحدث أن تُصادَفَ داخل الحدود خصوصيات لا يغفل الجغرافيون تسجيلها(*)، لكن هذه الخصوصيات تُؤَشِّر إلى اختلاف في الدرجة، لا في الطبيعة، بين أقاليم مملكة الإسلام التي يُعْتقدُ إنها مغلقة بصفة أسطورية؛ إنها الدرجة العليا أو الدنيا لصفة أو صورة عامة للوجود، ولا يمكن بأي شكل من الأشكال اعتبارها علامة على اختلاف مُطْلق وانفصالي.

ولذلك فالشخصيتان الرئيسيتان في المقامات تتحركان خلال منظر وإن كان مُتغيِّراً فهو دائماً مألوف، ويجري تطوافهما على أرض صلبة لا يزعزعها عموماً أي اكتشاف مُستَجَدٌّ. إنهما لا يحطان رحالهما في مملكة الآخَريَّة، والعَادات الغربية التي تجعل الإنسان يقطب ويفتح عينيه دهشة. لا علاقة بين سعيهما وسعي السندباد الذي يواجه محيطاً ذا تركيب وشكل مُحَيِّرَيْن، ومعجم غير ثابت، محيطٌ للكائنات فيه أحجام غير معهودة وليس للظواهر فيه أي ربط، إنْ لم يكن غياب البنية، و"اللا تنظيم". ولا ينجح السندباد دائما في تسمية الأشياء، وحين يتمكّن من ذلك تَتَكَشّفُ التسمية عن خُدْعَة. وهكذا فما كان يعتقده جزيرة "إنـما هي سمكة كبيرة رست في وسط البحر فبنى عليها الرمل فصارت مثل الجزيرة وقد نبتت عليها الأشجار[15]".

وبالمقابل، يكتشف أبو الفتح الإسكندري وعيسى بن هشام فوراً في كل ما يقع عليه

(13) المصدر نفسه، ص. 30-31.

(14) المصدر نفسه، ص. 98.

(*) André Miquel, **la Géographie humaine du monde musulman**, op itd; p.54.

(15) **ألف ليلة وليلة**، مكتبة ومطبعة المشهد الحسيني، المجلد الثالث، ص. 97.

نظرهما الخيطَ الرابطَ و "التنظيم" الأساسي الذي يُعَيِّنُ موقعاً ورتبة ثابتين لكل شيء[16]. فليس عندهما حينئذ سبب للحنين، كما يفعل السندباد، إلى بغداد، رمز عالم ذي بنية بدهية، إذ لم يفارقا أبدا منزل الأب، بؤرة حضور الذات ومنبع الحقيقة. وإذا كان ذلك كذلك، فماذا سيكون عليه وضع قولهما؟ كيف سيتموْقَعُ ضمن جوقة الأصوات الصادرة عن الماضي؟ على أي مُتَّكأ ستعتمد تجربتهما، وأي همس سيدعم شهادتهما؟

الزَمَــان

عن هذه الأسئلة سنبحث عن بداية للإجابة في مؤلَّف الجغرافي المُقدَّسي، السابق الذكر. إن هذا المؤلِّف، بعد أن جعل خطابه متعلقا بـ "الصواب" [17] يُعدِّدُ مقاييس الحقيقة التي خضع لها: "وقد ذكرنا ما رأيناه وحكينا ما سمعناه" [18] وهكذا يقوم الخطاب على الملاحظة المباشرة (**العيان**) وعلى الأخبار المقبولة. وفي مكان آخر، يَعْرِضُ المقدسي مصدراً ثالثاً: الكتاب الذي يمكن اعتباره شكلا من الخبر: "فانتظم كتابنا هذا ثلاثة أقسام أحدهما عايناه، والثاني ما سمعناه من الثقات والثالث ما وجدناه في الكتب المصنفة في هذا الباب وفي غيره[19]".

يحظى العيان بميزة لاشك فيها: فهو يحتلُّ الصدارة في النصين اللذين ذكرنا منذ قليل. يُعْطي الجغرافيُّ - المَسَّاحُ القيمةَ للإدراك المعيش، للحاضر في حركيته الطرية وتلونه الخاطف، العيان هو المصدر الرئيسي للحقيقة لأنه مكفول بتجربة المُلاحظ، أما العنصر الكُتُبي، الثقافي فيتقلَّص إلى دور ثانوي، لا يمكنه الاشتغال إلا إذا استحالت الملاحظة المباشرة، ويسدُّ الثغرات التي تُفَسَّرُ باتساع وتعقيد المنظر الذي تجري محاولة تسجيله. وهكذا تظهر المعرفة السابقة مُكمِّلة ومُدعمة لنتائج الملاحظة المباشرة.

غير أنه لا ينبغي المغالاة في تقدير المشهد المعيش الذي يحاول المقدسي عرضه. فامتداح العيان (ولنا عودة إلى ذلك) موضوعة أدبية رائجة منذ القرن الثالث في المؤلفات العربية.

(16) من وجهة نظر هذه الثقافة التي تم قبولها باعتبارها المعيار، والتي تصير لغتها هي اللغة الواصفة لهذا التنميط الثقافي، فإن الأ[illegible] المواجهة لها لا تبدو كأنماط أخرى للتنظيم، بل كـ "لا تنظيم"
Ju[illegible]man. "on the metalanguage of a typological description of culture" art.cit, p.97.

(17) أحسن التقاسيم لمعرفة الأقاليم، ص. 3.

(18) المصدر المذكور، ص. 8.

(19) المصدر المذكور، ص. 33.

تبقى الرؤيةُ في قسطها الأكبر مشروطةً بالمعلومات الكُتُبية، والجغرافي هو قبل كل شيء إنسان قرأ كثيراً. والمقدسي نفسه يلاحظ: "وما بقيتْ خزانة مَلك إلا وقد لزمتها ولا تصانيف فرقة إلا وقد تصفحتها ولا مذاهب قوم إلا عرفتها[20] "إن المَسَّاح ليس مسافراً بدون أحمال، فهو يحمل أدوات لازمةَ تُنظِّم عَمَلَهُ، والفضاء الذي يخترقه ليس مرئياً إلا عبر عُيُون شبكة ثقافية تَحْصُرُهُ حصراً وثيقاً. إن سلسلة من الأنساق (دينية واجتماعية وأدبية)، وهي زاد ضَروري، تُمْلي المَسَار المتبع وتقوم بالاختيارات الضرورية عن طريق تَقْنِيَة كل من العيان وما يمكن تسميته اللاَّ عيان، أي كل ما يَحظرُ نظامُ الفكر المهيمن إدراكَه، وبالتالي تسجيله.

إذا كنا قد ألححنا قليلاً على مثال المقدسي، فلكون التوجه المزدوج لمؤلَّفه نعثر عليه عند مؤلِّفين آخرين من القرن الرابع. وستكون لنا أكثر من فرصة لملاحظة التعايش والتكامل والنزاع بين الشهادة العيانية والتجربة الشخصية من جهة، واللجوء إلى الأرشيف، والإحالة على التراث الذي يُنْشَرُ كبساط للتأكد من ملائمته للأرضية التي يُرَادُ فَكُّ رموزها، من جهة أخرى. وعلى هذا المستوى، فالتمييزات المعتادة بين الاختصاصات تفقد من تصلُّبها. المقدسي شأنه في ذلك شأن الهمذاني، يلجأ إلى السَّجْع ودقائق الأدب[21]. والهمذاني مثله مثل المقدسي، مسافر كثير التجوال. راوي المقامات باحثٌ دائماً عن "العلْم" الذي يقبع في نقطة تقاطع إحدَاثيتَين إحداهُما مكانية والثانية زمانية: "فتَوَسَّلْتُ إلَيه بافْتراش المَدَر، واستناد الحَجَر، ورَدِّ الضَّجَر، ورُكُوب الخَطَر، وإدْمان السَّهَر، واصطحاب السفر[22]" ما نتعلمه مَن السفر يَصدُرُ في جوهره عنَ الماضي. أليس الجديد الذي نُقرِّرُ اكتشافه مُودَعٌ في جزئه الأكبر في قَعْر قبر مليء بالشرائط؟ أليس الإعلان عن منهج أو شعرية مُسْتَحْدَثَة مُتضمَّناً في سابق عنيد؟ يُستعمَلُ السفرُ في ذات الوقت للحفر عن كنوز الماضي ولملاحظة حاضر العالم. ومن المعلوم أنه طوال القرون الأولى للهجرة، كان اكتساب العلم مُرادفاً للسفر. في حُمَّى تنافسية، كان يتم الانطلاق واختراق الفلوات لجمع أحاديث الرسول والشعر الجاهلي ولغة البدو. في هذه الحركة يندرج مُؤَلَّفُ الهمذاني. تُفْتَتَحُ **المقامة المكفوفية** كالآتي: "كنتُ أجتاز في بعض بلاد الأهواز، وقُصَارَايَ لفظةٌ شَرُودٌ أصيدُها،

(20) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(21) انظر André Miquel ; La Géographie humaine du monde musulmaan, op.cit, p. 284.

(22) **مقامات الهمذاني**، ص. 202.

وكلمةٌ بليغة أستزيدها[23]". وفي مرة أخرى، يحل الراوي بمدينة لأجل التجارة، لكن ما سيستحوذ على انتباهه هو حواره مع أبي الفتح[24]. خَلْفَ كلِّ البواعث السطحية، تكون الغاية الجوهرية من السفر هي تَصَيُّدُ المعرفة. أية معرفة؟ لنقُلْ إن الأمر متعلق **بالأدب**، وهو مفهوم أقرب إلى السَّديمية، يُحيلُ على متطلبات القول والفعل، ويجري اختباره بشكل خاص في المقامات، بسبب وجود كائن مُلْتَبس: الشاعر - المُكَدِّي. **فالأدب** حاضرٌ مُجسَّداً في أبي الفتح: "رجل الفصاحة يَدْعُوها فتُجيبُه، والبلاغة يأمُرُها فتطيعُه"[25] وهكذا يبدو كما لو كان أبو الفتح مُحتكراً للقول بكل مظاهره، يَجْهَرُ مستمعوه بافتتانهم أمامه، وإذا حدث أنْ جادلوه، فليس ذلك إلا لحثّه على أن يتكلم أكثر. ما يتلفظ به يكون أحيانا غامضاً عن عمد ويحتاج إلى شرح دقيق. فالمعرفة في **المقامة العراقية والمقامة الشعرية** لها شكلُ اللُّغز[26]. ويصف أبو الفتح في **المقامة الحَمْدانية** فرساً بألفاظ بلغتْ من الغموض أنْ جعلتْ عيسى بن هشام يتبعه ليفسر له معناها[27]. وفي موضع آخر، يستفسر أبو الفتح عن الشعراء المشهورين وعن القدماء والمُحْدثين ...[28] إن التمكن من **الأدب** لا ينفصل عن الأُلْفَة مع النصوص وشخصيات الماضي. وقد أشرنا سابقاً إلى حدود العيان، فَلِكَوْنه حَبيسَ تزامُنٍ، يتوجه المسافر إلى التراث ليتحرك عبر الزمن ويسيطر على التعاقب. في كل لحظة تنبثق ذكريات من أعماق العصور، كما لو كانت طبقات عميقة لا يمكن أن تبلغها الملاحظة المباشرة. والحال أن هذا الغوص سيكتسي في مقامات الهمذاني خاصية مُقْلقةً ينبغي صياغتها كالآتي: عاش الراوي (عيسى بن هشام). الذي عُمِّرَ مئات السنين، في عصور مختلفة. فلنحاول أن نلقي الضوء على هذه النقطة الدقيقة:

1- عديدٌ من المؤشرات تجعل العالَم السردي للمقامات في النصف الثاني من القرن الرابع. وهكذا فعيسى بن هشام يشترك في غزوة ضد البيزنطيين "سنة خمس وسبعين"[29] أي في عام 375، ويؤيد هذا التاريخَ واقعتان: أولهما أن الشخصيتين الرئيسيتين التقتا في

(23) المصدر المذكور، ص. 78.
(24) المصدر المذكور، ص. 14-17.
(25) المصدر نفسه، ص. 104.
(26) المصدر نفسه، ص. 142-150-223-227.
(27) المصدر نفسه، ص. 156.
(28) المصدر نفسه، ص. 5-8.
(29) المصدر نفسه، ص. 86.

بلاط سيف الدولة (المتوفي عام 356/967)[30] ثم إن أبا الفتح يمتدح في مرات عديدة خَلَف بن أحمد، الأمير الصَّفاري المخلوع حوالي 387/ 997 منْ قِبَلِ محمود الغزنوي[31].

2- في أغلب المقامات يشارك الراوي في الفِعل باعتباره شخصية، إذاً فهو يروي ما عاينه وعاشه. أحيانا لا يكون العيان موجوداً، ويصبح عيسى بن هشام آنذاك راويا خالصاً، يروي أحداثاً لم يحضرها. ذلك ما نلحظه في **المقامة البِشْرية** حيث يتعلق الأمر بصعلوك تجري حوادث حكايته في الجاهلية ولا يشارك عيسى بنُ هشام، لسبب بديهي، في هذه الحكاية. وكل ما يمكن ملاحظته هو أن **الإسْناد** الموجود في مطلع المقامة، لا يذكر التسلسل الذي مكَّنَ الراوي من معرفة الأحداث التي يحكيها.

3- والقضية مختلفة قليلا في **المقامة الصَّيْمَرية** التي تبدأ كما يلي: "حدَّثنا عيسى بن هشام قال: قال محمد بن إسحق المعروف بأبي العَنْبَس الصَّيْمَري..."[32] ثم يتلو ذلك أقوال أبي العنبس. وما يثير القلق هو أن هذا الشخص الذي وُجد حقيقة قد مات عام 275[33]. غير أن القلق يخف قليلا إذْ أنَّ عيسى بن هشام لا يقول إنه قدَ تلقّى الحكاية مُشافَهَةً منْ أبي العَنْبَس، وهنا أيضا نستطيع ملاحظة أنَّ الإسناد مُنْقطِعٌ بسبب إغْفال حلقة أو حلقات من التسلسل.

4- لكن "الفضيحة" تنفجر بالمقابل في **المقامة الغَيْلانية**، ومن سطورها الأولى: "حدثني عيسى بن هشام قال: بينما نحن بجرجان في مجتمع لنا نتحدث ومعنا يومئذ رجل العرب حفظاً ورواية وهو عصْمَةُ بن بَدْر الفَزاري (...) فقال عصمة: سأحدثكم بما شاهدته عيني ولا أُحَدِّثُكُم عن غيري."[34] تطرح الجملة الأخيرة مَصْدَرَيْ المعرفة اللذين عثرنا عليهما سابقاً عند الجغرافي المقدسي: العيان والخَبَر. لكننا استشهدنا بهذا المقطع لسبب آخر. إن المشهد الذي عاينه عصمة بن بدر، المُتحدِّث إلى عيسى بن هشام، وعاينه مباشرة ودون وسيط هو مُناقَضة شعرية، في قلب الصحراء، بين الفرزدق وذي الرمة. وهما شاعران من أواخر القرن الأول للهجرة.

(30) المصدر نفسه، ص. 151، ويذكر هذا الأمير الحامي للأدب أيضا في ص. 229.

(31) انظر Régis Blachère et Pierre Masnou, **Choix de Maqâmât**, Paris, Klincksieck, 1957, p. 27, n. 2.

(32) **مقامات الهمداني**، ص. 207.

(33) شارل بيلا: "مضحك بغدادي طريف: أبو العنبس الصيمري" "الدراسات الشرقية" ضمن "تذكار كارل بروكلمان"، 1968، ص. 133-137.

(34) **مقامات الهمداني**، ص. 38.

والمشكلة الزمنية التي تثيرها المقامة مشكلة مُحيِّرةٌ: كيف يمكن العيش في آن واحد في القرن الرابع والقرن الأول للهجرة؟ ما كان سيُلاحَظُ أيٌّ "عدم احتمال" لو أن حكاية المناقضة الشعرية قد تكَفَّلَ بها عددٌ كاف من الرواة المتتابعين. غير أنه لكون عصمة بن بدر، المُتوجِّه لمستمعين من ضمنهم عيسى بنُ هشام، يؤكد "مشاهدته بعينه" لما يرويه، فالقارئ يجد نفسه في موقف علماء الحديث الذين يرفضون كل حديث لا يؤيده إسناد صحيح. إن المماثلة لا تبدو لنا عير ذات جدوى: فالمقامة، في مراسيم افتتاحيتها، تشارك قطعاً في ذلك الخطاب الإسنادي، شأنها في ذلك شأن الحديث[35].

هذه المسألة تستَحْضرُ ظاهرةً غريبة نوعاً ما، هي ظاهرة المعمَّرين[36]. ويَعْرفُ دارسُو الحديث جيداً هؤلاء الأشخاص الذين يدَّعُونَ أنهم عاشوا عدة قرون، ويسمحون لأنفسهم بتطويل أعمارهم كي يَرْوُوا "مباشرة" عن الرسول. وعيسى بن هشام الذي يتخطَّى القرون ويتحرك كما يشاء عبر الزمان، هو مُعَمَّر حقيقي. ويمكن القول عموماً بأن كل نظام ثقافي يتوخى أن يجعل من المنتسبين إليه "أناساً مُعمَّرين" قادرين على الصعود عبر الزمان وربط صلات الألفة مع الأسلاف الذين يتحولون، حسب الرغبة، إلى معاصرين. ولأسباب معروفة جداً، مَنَحَت الثقافة العربية الأفضلية لعصر الرسالة، وهدفتْ، عن طريق الحديث المُدوَّن والشَّفهي، إلى جعل أيٍّ كان، معاصراً للرسول وللصحابة.

وهذه حكاية أخرى باعثة على الدُّوَار: يذكر أبو شجاع شيرويه، مؤلِّف **تاريخ همذان**، أن الهمذاني قد درسَ على شيخين: ابن فارس وعيسى بن هشام الأخباري[37]. مَنْ هو هذا الشخص الأخير؟ ما بأيدينا من مصادر التراجم تذكر بالفعل اسم أحمد بن فارس، اللغوي المعروف بكتابه: المُجْمَل في اللغة[38]، وكان أستاذا للهمذاني في موطنه الأصلي[39]، وتَرَاسَلَ معه بعد ذلك وهو ما نجد أثراً له في رسائل بديع الزمان[40]. غير أنه،

(35) C.F. A. KILITO: "Le genre "séance": une introduction". art. cit. p. 36 sv.

(36) C.F. Goldziher : **Muhammadanishe Studien,** trad. particlle par L. Bercher, **études sur la tradition islamique,** Paris, 1952, Adrien -Maisonneuve, éd, p. 208-213.

(37) نص أبي شجاع أورده ياقوت: **معجم الأدباء**، II، ص. 161-162.

(38) عن أبي فارس انظر: **دائرة المعارف الإسلامية** (الطبعة الثانية)، III، ص. 887-888. (مقال هنري فليش).

(39) الثعالبي: **اليتيمة**، IV، ص. 257، ابن خلكان: وفيات، I، ص. 128.

(40) جُمعَت رسائل الهمذاني **تحت عنوان: كشف المعاني والبيان عن رسائل بديع الزمان**، مع شرح لإبراهيم الأحدب الطرابلسي (الرسالة الموجهة إلى ابن فارس توجد ص. 414-419).

في حدود علمنا، لم يُشِرْ أيُّ صاحب ترجمة، ما عدا شيرويه، إلى سَمِيٍّ لراوي المقامات.

وطالما لم يجد البَحثُ حلاً لهذه المسألة، سنجد أنفسنا أمام الوضع التالي: تكْتَسِبُ شخصيةٌ (عيسى بن هشام) تجسيداً خارج نصي وتصبح أستاذاً لمؤلِّف ذلك التَّخْييلَ. وللتخفيف من الدوار، لنقرر اعتبار هذا الأستاذ (المزعوم؟) تشخيصاً للثقافة العربية. إنه "الأخباري"، مُسْتَوْدَعُ المعرفة وراوي تراث مُحَاط بإجلال خاص. وباختصار، فهو "صوت" التراث، صوت هو في ذات الوقت طَريق يَسلكه في منعرجاته وعقباته ومفاجآته، الهمذاني وأساتذتُهُ ومُقَلِّدُوه.

تَحَوُّلات

التجوال عبر الفضاء والزمان الثقافيين غيرُ منفصل عن السفر عبر الأوضاع الاجتماعية، واختبار التجارب والمواقع التَّرَاتُبِيَّة وأشكال الحياة المختلفة. إن المَقْصَدَ المُتَحَوِّلَ الأشكال للمقامات يتَفَتَّحُ في ما لا يُحْصَى من الأدوار الثيماتية. وكانت إحدى شخصيات الجاحظ، وهو خالد بن يزيد، قد أعلنت قبلاً: "إنِّي قَدْ لابَسْتُ السَّلاطين والمساكين وخَدَمْتُ الخلفاءَ والمُكَدِّين، وخالطتُ النُّسَّاك والفُتَّاك، وعَمَرتُ السجونَ كما عمرت مجالس الذِّكر، وحلَبْتُ الدهر أشْطُرَه وصادَفْتُ دهراً كثيرَ الأعاجيب"[41]. والمقدسي، السَّليلُ الأدبي للجاحظ، لم يمتنع عن تعداد التَجَسُّدات التي مرَّ بها خلال تطوافه: "فقد تفقهتُ وتأدبتُ وتزهدت وتعبدتُ (...) وأَمَمْت في المساجد وذكرت في الجوامع (...) ودعوت في المحافل وتكلمت في المجالس (...) وسحت في البراري، وتهت في الصحاري (...) وأشرفت مرارا على الغرق، وقطع على قوافلنا الطرق (...) وخاطبت السلاطين والوزراء، وصاحبت في الطرق الفساق وبعت البضائع في الأسواق (...) وكم نلت العز والرفعة ودُبِّر في قتلي غير مرة، وحججت وجاورت، وغزوت ورابطت (...) وعريت وافتقرت مرات (...) وامتحنت الطَّرَّارين، ورأيت دول العَيَّارين[42]" ويتبين لقارئ الهمذاني، ببعض الاندهاش، أنَّ المقدسي قد عرف التجارب نفسها التي عرفتها الشخصيتان الرئيسيتان. فعيسى بن هشام مرةً تاجرٌ، ومرَّةً حاكمٌ، أو هاوٍ للأدب، أو غَنِيٌّ أو فقير، أو محارب، أو

[41] الجاحظ: **البخلاء**، تحقيق طه الحاجري، القاهرة، دار المعارف، سلسلة ذخائر العرب، الطبعة الرابعة، ص. 48.

[42] **أحسن التقاسيم لمعرفة الأقاليم**، ص. 33-34، وانظر

André Miquel : **La Géographie humaine du monde musulman**, op. cit, p. 316.

شخص مُطارَدٌ... وأبو الفتح أكثر تلوناً وتنوعاً، فهو أحياناً واعظٌ، وأخرى مادح، أو مَاجِنٌ، أو قَرَّادٌ، أو صانع معجزات، أو نصرانيٌّ اهتدى إلى الإسلام، أو مُكَدٍّ أو إمامٌ، أو مُتَّجِرٌ في التعاويذ... كل مقامة هي مَسْرَحَةٌ لتَحَوُّل، ولدَوْرٍ ثيماتيٍّ[43]، يتجلّى في سلوك ملائم، مرتبط بظروف مكانية زمانية ومظهر جسَديّ خاص، وإذا حدَث المرورُ بأوضاع عديدة، فلابد من مبدأ تفسيري قادر على تَثْبيت دُوَار التحوُّلات وتحليل التعدد. هذا المبدأ لا يمكن أن يكون إلاَّ **الدهر**، المتسبب بتقلُّبه في تقلُّب العالَم. وللدهر مرادفان في المقامات: **الأيام والليالي**[44]. لا شيءَ دائمٌ إلا انعدام الديمومة، وانقلاب الأشياء وتحول الحال إلى نقيضها: الشباب/ الشيخوخة، الغنى/ الفقر، المجد/الوَضَاعة. ما يحدث يُدَبِّرُهُ فاعلٌ لا مُتوقَّع تُنْسَبُ إليه نوايا وقدرات مُعَادية[45].

إن "تكوين العلاقة السيميائية" داخلَ الواقع[46] هي في المركز من ثيماتية الدهر. هذه واحدة من الشكاوي العديدة لأبي الفتح: "فلقد كُنَّا والله من أهل ثَمٍّ ورَمٍّ نُرْغي لَدَى الصَّباح، ونُثْغي عند الرَّوَاح (...) ثم إن الدَّهْرَ يا قومُ قَلَبَ لي من بينهم ظَهْرَ المِجَنِّ، فاعتَضْتُ بالنوم السَّهَرَ، وبالإقامة السَّفَرَ، تترامى بيَ المَرَامي، وتتَهادى بيَ المَوَامي..."[47] إنه تشخيص مجْسامي لأبي الفتح المُتبَدِّد في المكان والزمان. ويبرزُ انطلاقاً من "هنا والآن" صُدْفَوِيَّين، مكانٌ آخر وزمن ماضٍ مُتعَدِّدَيْن، خاضعَيْن لانْجرَاف شامل. يرى عيسى بن هشام يوماً صاحبَهُ في ساحة عامة "يدور كالخُذْرُوف"[48] وفي كل مرة يصف أبو الفتح نفسه بأنه: "خُذْرُوفةُ الزَّمان وعَمَّارَةُ الطُّرُق"[49]. للخُذْروف إنطلاقٌ مُوجَّهٌ ولا مُتوَقَّعٌ في آن واحد. وينبغي منذ الآنَ ملاحظةُ أنه كلما صادفنا نوعاً منَ التشخيص في المقامات، فالتشخيص المضاد لا يكون بعيداً. يجعل الهمذاني بطله ينطق بهذا البيت الذي استعاره من

(43) "إن المضمون الدلالي الأدنى، نتيجة لذلك مطابق للمضمون الأدنى للممثل، **باستثناء المقوم الدلالي** للتفريد الذي لا يتضمنه: إن الدور هو وحدة تشخيصية حية، لكنها غُفْلة واجتماعية، أما الممثل، بالمقابل، فهو فرد يُدمج ويؤدي دوراً واحداً أو عدة أدوار" (A.J. Greimas : Du Sens, Paris, 1970, éd du Seuil, p. 256)

(44) مقامات الهمذاني، ص. 9، وص. 97.

(45) "في بعض الأحوال"، مثلا، يمكن للذات أن تنظر إلى مصيرها وإلى الواقع كنظام مُعاد (...) إن ذلك الشخص يدرك نمطيا مختلف النوائب التي تهاجمه كتمظهرات لإرادة واحد من الناس موجهة ضده شخصيا (استعارة "ضربة القدر" يتم فهمها هنا حرفيا).
A. M. Piatigorsky and B. A. Uspensky : " Personological classification as a semiotic problem", (**Semiotica**, 15, 2,1975, p.110.)

(46) يشتغل "تكوين العلاقة السيمائية" فى كل كتابة تاريخية ترى فى سير الأحداث تحقيقا لأوامر إلهية.

(47) مقامات الهمذاني، ص. 47-48.

(48) المصدر نفسه، ص. 79.

(49) المصدر نفسه، ص. 45.

معاصره أبي دُلَف الخَزْرَجي:

لا تَلْتَزِمْ حَالَةً ولكن دُرْ بالليالي كما تَدُور[50]

وعوضاً عن أنْ يُطَأطِئَ أبو الفتح هامته، فإنه يتبنّى اللاَّ استقرار. وتكف الشكاوي من تقلبات الحظ ويصير الدهر نَموذجاً يُحتَذَى:

أرَى الأيامَ لا تبْقَى عَلَى حَالٍ فَأَحْكِيهَا[51]

المحاكاة تعني أن **تفعل مثل** ... لكنها حين تكون تامة، فهي تنحو إلى أن **تكون مثل**...، والحال أن أبَا الفتح، التجسيدَ المُتَقَلِّبَ، "ينبوع العجائب"، "في بلاد الله سَارِب"[52] يُعرِّفُ نفسه بالانقطاعية والتقلُّب، والحُلُول في كلِّ مكان، وهذه جميعها من نعوت الدهر. فَيَحُلُّ الفخرُ مَحَلَّ الشكوى: "عاشرتُ الدهرَ، لأخْبُرَهُ، فَعَصَرْتُ أعْصُرَه، وحَلَبْتُ أشْطُرَه. وَجَرَّبْتُ الناسَ لأعرفهم، فعرفتُ منهم غَثَّهم وسمينهم. والغربةَ لأذُوقَها فَمَا لَمَحَتْني أرْضٌ إلا فَقَأْتُ عينَها، ولا انتظمتْ رفقة إلا ولَجْتُ بينها. فأنا في الشرق أُذْكَرُ، وفي الغربِ لا أُنْكَر. فَمَا مَلِكٌ إلا وطئت بساطه، ولا خَطْبٌ إلا خرقت سمَاطه. وما سكَنَتْ حَرْبٌ إلاَّ وكُنْتُ فيها سَفيراً. وقد جرَّبني الدهر في زَمَنَيْ رخائه وبُؤْسه، ولَقِيَني بوَجْهَي بِشْرِه وعُبُوسه[53]".

يُؤكِّدُ الفخرُ التقليدي على قِيَم كان يُمَجِّدُها الأسْلافُ، ويُعْلِنُ عن دوَام هوية عبر تعاقب الأجيال. تدوم الشعلة ذاتها، يُؤَجِّجُهَا بانتظام ممثلون كُثْرٌ يتبارَوْن في الحَمِيَّة، وتزدهر أخيراً متألقةً في أبيات شاعر خَليق بنسبه الرفيع. تختلف الأوعية لكن المضمونَ المُستَقِرَّ فيها لا يتغير أبداً. وفي المقابل، فَالشَكلُ الجديد للفخر يُلِحُّ على غياب الاتصال وأزْمَة الهويَة: **ما تكون** عليه الشخصية في لحظة معينة ليس هو ما كانت عليه، ولا ما ستكون عليه. يَتَشظَّى الكائنُ في تجسيدات لا مُتَجَانسَة؛ الشكل ذاته تَتَعاوَرُهُ مضامينُ متعددة، يضيع **الأنا** بين محمولات رَجْرَاجَة وَهَشَّة. وفي تحرره، يَتَغَنَّى الفخر بالتَّبَدُّد في الخليقة، وتَخَطِّي حدود الزمان والمكان وتحقيق المستحيل والتَّمَاهي مع كائنات خارقة. ويمكن الحكم على ذلك من

[50] المصدر نفسه، ص. 98، الثعالبي **يتيمة الدهر**، III، ص. 354، هذه الصورة تُذكِّر بالتشخيص القروسطي لعجلة البخْت.

[51] مقامات الهمذاني، ص. 13.

[52] المصدر نفسه، ص. 126.

[53] المصدر نفسه، ص. 191-192.

خلال هذا المقتطف من كتاب ليس بالمعروف كثيراً: حكاية أبي القاسم البغدادي لأبي المطهر الأزدي[54]. "مَشَيْتُ أسبوعَيْن بلا رأس، أنا الذي أسَّسْتُ الشطارة، وبوَّبت العيارة، أنا فرعون، أنا هامان، أنَا نَمْرُودُ بن كنعان (...) أنا الدهر المُصْطَلم، أنا الربيع إذا قحط الناس، أنا الغني إذا ظهر الإفلاس (...) إبليس إذا رآني أدبر (...)، أنا حُبست في أجَمَة فأكلتُ فيها السباع، وجعلت الحشيش بَقْلي، وطعامي الصيد، وشرابي الدم، ونَقَلي أدمغة الأفاعي (...) أنا شهدت الغول عند نفاسها، وحملت جنازة السلطان (...)، أنا قتلتُ ألف وأنا في طلب ألف (...) أنا ضُرِبْتُ ألف سوط فما عبستُ، نُفيتُ إلى الشَّاش وفَرْغَانة، ورُددتُ إلى طنجة، وافرنجة، وأندلس، وإفريقية، والى قاف، وخلف الروم، وإلى سدِّ ياجوج وماجوج وإلى كل موضع لم يبلغه ذو القرنين (...) لو ضُرب عنقي مَا متُّ"[55].

إن الهوية الآبقة تُصَاحِبُهَا تَسْمية متعددة تتغير تبعاً للدور الثيماتي الذي تؤديه الشخصية. وهكذا سُمِّيَ المُقَدَّسي خلال أسفاره "بستة وثلاثين اسماً"[56]. أنْ تحيا معناه أن يمنحك الآخرون عبر السنين تسمية مُتَغَيِّرة. لكن تَشَتُّتَ الكائن مَعَ ذلك، ليس مستحيلَ الاسترداد، بل يتم تَجَنُّبُهُ سواء على صعيد الشخصية أو على صعيد البلدان التي تقطعها. فهذه الأخيرة وإنْ كَشَفَتْ عن خصوصيات، فهي تُعْلِنُ انتماءها إلى أمة الإسلام. وعلى المتوال ذاته، ووراء الدور الثيماتي المتغير كل مرة، يبقى للشخصية استمرارٌ هو اسم العَلَم، النَّواة الصلبة والراسخة التي ترجع إليها النعوت غير الثابتة. فبالرغم من كل تحول، هناك هذه الدهشة المتجددة دائما والتي تتلو تَعَرُّفَ عيسى بن هشام على أبي الفتح، والتي تَخْتِمُ غالباً المقامة: "فإِذَا والله شيخنا أبو الفتح الإسكندري".

اتّصالٌ وانْقِطاع

في التماع المظاهر، ليس اسم العَلَم للشخصية هو العلامة الوحيدة. فالعنوان الذي يَتَصَدَّر المقامة علامةٌ أخرى، وسمَةٌ تُحَدِّدُ حَقْلَ النص وتُوَجِّه التأويل. ولو استعرضنا عناوين المقامات فلا بُدَّ أن يثير انتباهَنا أَلَوُّ المدن والثيمات.

[54] سنعود إلى تحليل هذا المؤلَّف في الفصل الموالي.

[55] **حكاية أبي القاسم**، ص. 137-138.

[56] **أحسن التقاسيم**، ص. 33.

لكن كل شعلة ضوء تنطلقُ من لفظة **مقامة**، اللفظة العنيدة التي تُكثِّفُ بنيةً وتضع، عبر تكرار المَسَار، طُقُوساً لفعْلِ القراءة.

يُواجه الراوي عيسى بن هشام، في معظم المقامات، "مُمَثلاً" متعددَ الصور يتعرَّف فيه باندهاش دائم، على أبي الفتح الإسكندري. اندهاشٌ لا يشاركه فيه القارئ، (أو المستمع) الذي، بعد مقامتين أو ثلاث، يفطن للعبة ويتوقَّع عودةَ القصة ذاتها؛ وبعبارة أخرى فالقارئ، **مُتَقَدِّمٌ** على الراوي. لكن هذه الملاحظة تظل سطحية، وسيكون أكثر أهمية الإشارةُ إلى المُمَاثَلَة القائمة بين علاقتين: علاقة عيسى بن هشام بأبي الفتح الإسكندري في العالَم السردي، وعَلاقة القارئ بالمقامة في سيرورة القراءة. ويمكن تدوين المماثلة كالآتي:

عيسى بن هشام: القارئ: أبو الفتح: المقامة.

فعلاقة المقامة بالقارئ كعلاقة أبي الفتح بعيسى بن هشام. وهذا الأخير أمام تكاثر العلامات، يكشف عن المؤشرات التي تجعله يكتشف أبا الفتح. أما القارئ، فيستدل بالسِّمات الثابتة التي تكشف، خلف التنوع الخارجي، عن المقامة باعتبارها نوعاً. بعد الإنتهاء مِن قراءة كل مقامة يصبح قادراً، في اتفاق مع البرنامج النصي، على ملاحظة عودة تَرْسِيمَة حبكة. إنها والله مقامة! تُمَسْرِحُ المقامةُ فعْلَ القراءة بصورة غير مباشرة. السفر الذي يفتتِح المقامة يناظره تَحَرُّكُ القارئ خارجَ محيطه المألوف ودخوله عالماً منْ ورَق، متحرراً من الأثقال بكلمات تُتَابِعَ وتُسَجِّل مراحلَ منتظمة -ولقاء الشخصيتين الرئيسيتينِ الذي يحدث غالباً أثناء محطة تَوَقُّف، يُكَرِّسُ علاقة القارئ بالنص بعد مرحلة الاقتران في مطلع المقامة ويوقف الانفصالُ الختامي للشخصيتين الرئيسيتين مجرى القراءة، ويَحْبسُ الاندفاعَ الذي يصطدم بحاجز يُعيدُ إلى نقطة الانطلاق. غير أن التجْربة يمكن أنْ تتكررَ، ويتجدَّد السفر. ليس هناك مَسَار مرسوم، إذ يبدو أن ترتيب المقامات في الكتاب هو وليد المصادفة لكن ذلك لا يمنع ضربات الحظ التي قد يُحْدثُهَا مزَاجُ القراءة. يمكن للسفر أن ينطلق من أي مدينة وللقراءة أن تبدأ من أي مقامة.

تَقَطُّعُ القراءة ناتجٌ عن غياب رابط سردي بين المقامات. ولكَوْن هذه الأخيرة غير "مُوَجَّهَة"[57] فمن المستحيل تحديد بداية أو نهاية. فالمسار، مهما تكن نقطة الشروع التي نُعيِّنُهَا له، يظل عَرَضياً دائماً. وليس من المناسب التَّحَسُّرُ على هذا الشكل المُتَقَطِّع والتأسف

(57) Roland Barthes. S/Z . op. cit. p. 37.

على أنَّ الهمذاني لم يكتب رواية[58]. ومن الحكمة أن يُحْصَرَ النظرُ في "المنطقِ" الخاص بالمقامة، وكذا في الأُسْرَة التي تندمج فيها، والتي ليست بالضرورة مألوفة لنا[59].

عَتَبـاتُ المعْنى

يصطدم المسافر أحياناً أثناء بحثه بعقبات لا يمكنه تَخَطِّيها دون خطر. فالمقدسي مثلا هو من أولئك الحَذِرين الذين يَتَجَنَّبُونَ الفضاءات المحظورة: "ثم إنه لم يبق شيء ممّا يَلْحَقُ المسافرين إلا وقد أخذتُ منه نصيباً غيرَ الكُدْيَة وركوب الكبيرة[60]". وآخرون، أقلُّ فضيلةً أوْ أكثَر شجاعةً، يتخطّون بحزم خطَّ التقسيم ويَنْفَذُون إلى منطقة مُريبة حيث لم يعد للمحظورات مفعول، وحيث البشاعة تجاور الدِّعارة والشذوذ، وحيث يتحركُ صعاليك ذوي سحنات فظيعة، ووقحاء من كل الأصناف، ولصوص ومجانين. هذه المنطقة التي ينبغي تحديد أنماط العلاقة التي تربطها بالمنطقة التي قطعناها، هو ما يلزم الآن اكتشافه.

(58) هذا التأسف واضح عند آدم ميتز: الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري، ترجمه إلى العربية عبد الهادي أبو ريدة، القاهرة، 1947، ص. 443.

(59) هذا الضمير (نحن) يثير قضايا عديدة شائكة مرتبطة بالعلاقة القائمة (لكن من يقيمها؟) مع الثقافة الكلاسيكية.

(60) أحسن التقاسيم ... ص. 33.

الفصل الثاني

المُضْحِك

أجل، كل أولئك الذين يطردهم الجميع من هنا، بسبب بذاءة أسوأ من بذاءة المشعوذين (...)، صانعي المحاكيات المضحكة، وشعراء الأغاني القذرة التي يُؤلفونها للحاضرين لإثارة الضحك، هؤلاء هم الذين يحبهم ويجعل منهم خُلَطاء.

ديموستينس : الرسالة الثانية إلى أهل أولينثيا.

فائدة المُضْحِك

نقرأ في كتاب التاج المنسوب إلي الجاحظ الحكاية التالية : كان مضحك قد "أظهر الملكُ له جَفْوَةَ المَلالَة، فلما رأى ذلك، تَعلَّم نباح الكلاب وعواء الذئاب ونهيق الحمير وصياح الديوك وشحيج البغال وصهيل الخيل" [61]. ودخل بعد ذلك إلى فراش الملك وشرع في محاكاة أصوات الحيوانات، فاستطاع إضْحَاك الملك بهذه اللعبة واستعاد حُظْوَتَه الضائعة ... ويُسارع المؤلف ليضيف أن "هذا لا يفعله إلا أهل الطبقة السفلى" [62]. المقام الثانوي

(61) الجاحظ: التاج في أخلاق الملوك، نشر دار الفكر – دار البحار، بيروت 1955 ، ص. 228.
(62) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

للمضحك لا يُخْفي رغم ذلك الوظيفةَ التي يشغلها في البلاط: "فإنَّا قد نرى الملك يحتاج إلى الوَضيعِ للهوه كما يحتاج إلي الشجاع لبأسه، ويحتاج إلى المضحك لحكايته، كما يحتاج إلى الناسكِ لعظَته، ويحتاج إلى أهل الهزل، كما يحتاج إلى أهل الجَد والعقل"(63).

يمكن للجد والهزل، النظام والفوضى أن تتجسد في شخصيتين مختلفتين، أو أن تتعايَشَ في فرد واحد بعينه. وفي الحالين معاً، يَحْفُر تعاقب المبدأين فاصلاً عميقاً بين سلوكين ويَطرح "صيغةَ حوَارية للكينونة في العالم"(64). وتُقَدِّم الثقافة العربية أمثلةً عديدة لمؤلفات مَبْنيَّة على التعارضِ والتكامل، الاحترام والوقاحة، والموافقة والنفي. هذا التواتر بين الحركتين المتَعارضتين هو ما سنحاول إيضاحه بالاعتماد على مقامات الهمذاني بالطبع، ولكن أيضاً على أشعار ابن الحجاج وحكاية أبي القاسم لأبي المطهر الأزدي(65).

صَبِيٌّ مُدَلَّلٌ : ابن الحجاج

يكّشفُ الشاعر الكلاسيكي، في فجوات أبياته، عن النص المُنْدَاح للتراث، أو عن نص مُفْرَد مرفوعٍ إلى رتبة النموذج. في هذا الاتجاه تندرج **المعارضة**، أي المحاكاة التنافسية الخلاقة: يحاول الشاعر، مستعملاً البحر ذاته والقافية ذاتها، والمواضيع نفسها التي استعملها أَحَدُ سَابقيه، أن يُسَاميَه أو يتفوق عليه. وسواء ظهر التراث أُفقا غُفْلاً أو تَجسَّد في نص مُفْرَد، فغَائيَّة المحاكاة هي إعادة إنتاج كتابة حُكِمَ بأنها غير قابلة للنقاش، واستدامتها تُوجِدُ مقصدية إيجابية وراء الإستراتيجية المحاكاتية.

أما موقف ابن الحجاج (المتوفي عام 391/ 1001) (66) فهو مغاير تماماً. هذا الشاعر جيِّد المعرفة بالتراث الكلاسيكي، وكل قصيدة من قصائده تُحيلُ على التراث الشعري، غير أنه لا يلجأ إلى هذا الأخير إلا لمناقضة معناه أو تحريفه. ما يميزه بالدرجة الأولى هو عدم الاحترام، ورد الفعل غير المتوقع. فالمقصد الذي يَحفِزُه ليس سلبياً بالمعنى الدقيق، لكنه سالبٌ للقيمة

(63) المصدر نفسه، ص. 63.

(64) P.Zumethor : le masque et la lumière. Paris, éd. du Seuil. p. 126.

(65) ومن اللازم كذلك الإشارة إلى أشعار ابن سكرة (**اليتيمة** III، ص3-30).

(66) عن هذا الشاعر انظر **اليتيمة**، III، ص. 31-104، ياقوت، معجم الأدباء، IV، ص. 206، 232، ابن خلكان، **وفيات الأعيان**، II ص. 168-172، ابن العماد، **شذرات الذهب**، III، ص. 136-137، د. س. مرغليوث - ش. بيلا، دائرة المعارف الإسلامية، الطبعة الثانية، III، ص. 136-137، يوهان فك، **العربية** ترجمة د. رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، مصر، 1980، ص. 189-196.

ومُزْعج. وفَنُّهُ قائمٌ على التنازع بين ما يستشهد به وما يقوله هو، إنه يُقْحم الفوضى بهدوء في قلب النظام، والتراث منعكس فعلا في أبياته غير أنه يبدو مُشَوَّهاً، متفَككاً، لا يمكن تقريباً التعرف عليه.

ففي قصيدة يمدح فيها عز الدولة بختيار[67] لا يتحدث ابن الحجاج، تبعاً للتقليد الشعري، عن شجاعة هذا الأمير وكرمه، بل يكتفي (وذلك من النادر في المديح) بالتغني بجماله[68]. ولن نندهش إذ يُشَبِّهُهُ بيوسف، نموذج الجمال الذكوري، لكننا نُصيخُ بأسماعنا حين يذكر زوجة فوطيفار (زليخا). فلو أَبْصَرَتْ هذه الأخيرة عز الدولة، فلن تنفك عن التعلق بمحاسنه ومحاولة غوايته؛ لكن يوسف الجديد، عوض أن يقاوم فتنتها، كما فعل سابقه، يتصرف تصرفا مغايراً. ولأنه من المغرمين بمعاشرة النساء (يستعمل ابن الحجاج هنا خطاباً آخر) فهو الذي كان سيطاردها في المنزل ذي الغرف الكثيرة ...

إن قصة يوسف قد أُوردتْ بأمانة، غير أن ابن الحجاج ينسج إلى جانبها محكياً آخر، ويصحح الرواية القرآنية ويفسد مغزاها. خفية ودون سابق إنذار يجعل مكان صورة يوسف، صورة يوسف- مضاد. في أي غرض يمكن تصنيف هذه القصيدة إذن؟ أما زال بالإمكان الحديث عن المديح؟ تصير تسمية الأنواع مع ابن الحجاج غير ثابتة؛ وتتعرض الأغراض التقليدية لمحاكاة ساخرة (پاروديا)، ولذا فهي عُرضة للقبول والتشويش في ذات الوقت.

أنْ تَسْقُطَ امرأةٌ من السطح وتموت، هذه حادثة قد تستدعي أبياتاً مؤثِّرَة، غير أنه يكفي تَخيُّلُ وضع ماجن لكي تتغير النغمة ونحصل على محاكاة ساخرة (پاروديا) للمرثية[69]. وأن يُريدَه وزيرٌ على الخروج معه لقتال الثائرين، وهاهو، عوضا عن أن يَجْهَر بأنشودة الحرب، كما يقتضي التقليد ذلك، يتغنى بفضائل الجبن والخَوَر[70]. وهذه قصيدة أخرى ينصح فيها ابن الحجاج صديقًا له قد شرب دواءً مُسْهلا؛ ما يلفت النظر هو وجود عبارات جادة تُستَعمل عموماً في سياق جدّي، وبوجودها هنا في جِوارٍ مبتذل وغير لائق، فهي تخلق

(67) **اليتيمة**، III، ص. 48.

(68) يعتبر قدامة، وهو يرجع المديح إلى وصف الفضائل النفسية، أن من الخطأ ذكر الأوصاف البدنية (**نقد الشعر**، ص. 69 وص. 125).

(69) **اليتيمة**، III، ص. 49.

(70) المصدر نفسه، ص. 45-46.

بمزجها للمتناقضات، نَشَازاً مضحكا"[71]. في موضع آخر، يشكو الشاعر صروف الدهر، تتوالى الأبيات، والقارئ المُتعوِّد على النبرة الپارودية في شعر الشاعر، تفاجأه (وتُخَيِّبُ أَمَله) النغمةُ الرزينة والمُنْضَبِطَةُ للقصيدة، وفجأة، في البيت الأخير، تأتي إشارة فاحشة لتقلب كل شيء[72]. لم يكن الصوت الصريح والرزين إلا مكرًا في الخطاب، واحتيالاً على القارئ الذي ينتقل، بلا تمهيد، من الشكوى إلى الضحك المُخلِّص، وينعكس البيتُ الأخير على ما سبقه ويجعل منه حَدّاً في علاقة تنازعية، كما هو الحال في المقامات، حيث التَّعَرُّف الختامي على البطل يضع موضعَ الشك الاعتقاد البَدْئي الخاطئ.

إن تشويش الأنواع يُزاوِجُ تشويشَ المعجم الشعري. لاحَظَ الثعالبي أن ابن الحجاج يشوب الألفاظ الشريفة المنتظمة في سلك البلاغة "بلغات الخُلْديينَ والمُكدِّين وأهل الشُّطارة[73]". لا تخلو أيٌّ من قصائده من الأوصاف البُرَازِيَّة والفحش الأشد فظاظة، حتى تلك القصائد التي يمدح فيها "الملوك والأمراء والوزراء والرؤساء[74]". إن تَجَاورَ مُعْجَمين يحملان قيَماً متضادة يَكْسِرُ اتساق القصيدة ويخلق صدَاماً بين اتجاهين يؤثر أحدهما على الآخر.

وقد نتوقع أن يكون مُنْتَهك المُحَرَّمَات هذا منبوذاً من معاصريه، غير أنه كان، على العكس من ذلك مطلوباً ومحبوباً. وتَصفُ ملاحظةٌ للثعالبي مقام الحُظْوة الذي كان لابن الحجاج، وتصف في الوقت ذاته مقام كلَ شاعر في "عصر الأمير"[75]: "وكان طُولَ عمره يَتَحكَّمُ على وزراء الوقت ورؤساء العصر، تَحكُّمَ الصبيِّ على أهله، ويعيش في أكنافهم عيشة راضية[76]".

الشاعر صبيٌّ، أيّ شخص لا مسؤول، تحت وصاية والديه اللذين يطعمانه، ويُعْنَيان به، وإذا لزم الأمر، يعاقبانه. ما دَام يجوب الطرقات، ويطرق أبواب حماة الأدب، فهو

(71) المصدر نفسه، ص. 36.
(72) المصدر نفسه، ص. 58-59.
(73) المصدر نفسه ص. 31.
(74) المصدر نفسه، ص. 32.
(75) J. Le Goff: **Les intellectuels au Moyen Age,** Paris, 1969, éd. du Seuil, p. 138.
(76) **اليتيمة**، III، ص. 32.

مُكَدٍّ[77]. وما أن يتم إيواؤه حتى يصير إنساناً أدنى، طريفاً ومسلياً لا جُنَاح عليه في أقواله. وأسوأ ما يمكن أن يتعرض له هو فطامه عن الثدي المغذي، وعن الحُضُور المُتَعَجْرِف والمُتسلِّط للوزراء، ولن يَهْنأ له بالٌ حتى يحوزَ من جديد رضاهم، أو، وذلك ما يحدث غالَباً، يعثر على والدين آخرين يتبنيانه ويلعب معهما الدور نفسه[78].

إن سبب نجاح ابن الحجاج (يقول لنا الثعالبي إنَّ ديوان شعره الذي كان في عشرة مجلدات، كثيراً ما بيع بخمسين إلى سبعين ديناراً [79]) ينبغي البحث عنه في الطابع المُلْتَبس لأبياته التي تمزج عنصراً تقليدياً بعنصر تَجْديفي. وكان جمهوره، وهو جمهور عالمٌ يُثَمِّنُ تشويشَ التقليد الشعري، ذلك التقليد الذي يبقى « مع ذلك ماثلا في خلفية العمل الشعري. إذ أنَّ الانتهاك، وينبغي التأكيد على ذلك، لا يطمس ما قد جرى انتهاكه، إنه يؤشِّر في آن معاً إلي الخرق وإلى القانون[80].

يُقدِّم ابن الحجاج نفسه ويقدم فنه الشعري هكذا:

رجلٌ يدَّعي النبوة في السّخـ ف ومَنْ ذا يشكُّ في الأنبياء
جَاءَ بالمعجزات يَدْعُـو إليها فأجيبُوا يا معشر السُّخَـفاءَ[81]

ينبغي هنا تمييز مستويين: الجد والهزل. لا يهدف البيتان ذوي النبرة الپارودية، إلى التنقيص من رسالة الأنبياء أو التهجم على القرآن وعلى كل ما هو مُترسِّخٌ في الأذهان والقلوب، ولا يَشيَان بأي معارضة للشريعة والقيم المُكَرَّمة. يكتفي الشاعر باستخدام موضوع جَادٍّ لغايات هازلة. ويحدد بذلك المقام الملتبس لأشعاره، فهي وإنْ كانت منضوية تحت راية السُّخْف، لا تنفصم مع ذلك عن العقل، أيَ عن مبادئ النظام[82]. وحين يؤكد:

(77) انظر فيما سيأتى، ص. 65.

(78) تترد الصورة الجزئية (الموتيف) للبراز مثل هُجَاس في أشعار ابن الحجاج، ومن المعلوم في التحليل النفسي أن إهداء الصبي البرازَ إلى والديه يكتسي دلالة خاصة.

(79) **اليتيمة**، III، ص. 35.

(80) Q. D. Hayman: "Au-delà de Bakhtine", **Poétique**,13, 1973, p. 81-82.

(81) **اليتيمة**، III، ص. 33. تذكرنا هذه الطريقة بمقامة للسيوطي، حيث يصف ليلة عرس على التوالي واحدٌ وعشرون من أرباب العلوم وأصحاب الفنون: النحوي، الفقيه، الجدلي، صاحب الحساب، الطبيب، صاحب المنطق، الصوفي، الخ، وكل صاحب علم يستخدم في وصفه لغة اختصاصه.

يورد أحمد الشرقاوى إقبال مقتطفات من هذه المقامة فى **مكتبة الجلال السيوطى**، الرباط، 1977، دار المغرب، ص. 331-332.

(82) يلاحظ الثعالبى أن سُخْف ابن الحجاج يصفع "قفا العقل" **اليتيمة**، III، ص. 31، وهكذا يتصور السخف كمعكوس للعقل.

فَأقْسِـــمُ لا بيَـــسين وطـــه ولا بالذاريات ولا الحديد
ولكن بالوجوه البيض مثل الـ أهلة تحت أغصان القُدود
وبـالخَمْرِ التي كـانت لـعاد ولكـن بعد محْنتهم بهُود[83]

فهو يكشف ويفضح علناً، انزياح سلوكه عن المعيار المألوف. أما أولئك الذين يخاطبهم، فلهم الكفاءة اللازمة لإعادة القاعدة التي انْتُهكتْ في لحظة ابتسامة.

لا مماثلة إذن بين تجربة شاعرنا وتجربة الحلاَّج أوابن الراوندي اللذين هاجما، **جدّياً**، المعتقدات مَحَلَّ الإجْماع. فكان صَلْبُ الأول وتكفيرُ الثاني في مستوى التهديد الذي هددا به العقيدة المُجْمَع عليها. أما ابن الحجاج، فهو لا ينتقد أيَّ يقين تقليدي، ومع أنه يتحرك في مجال "السُّخْف" فهو يبقى في محيط "العقل".

وكانت "طريقته[84]" مرغوباً فيها "ويقال إنه في الشعر في درجة امرئ القيس" "لأن كل واحد منهما مخترع طريقة[85]". ولأمر مَّا جرى ذكر الشاعر الجاهلي هنا. لم يكن امرؤ القيس بالطبع أول الشعراء في الترتيب الزمني، غير أن ذلك لم يمنع من أنه كان يُعتبر الشاعر الذي نهج الطريق لمن بعده (ترتيبه الأول في قائمة المعلقات ذو دلالة في هذا الصدد). كان اسمه يَرْمُزُ بمعنى ما إلى التقليد الشعري. والحال أن هذا التقليد هو ما يهاجمه ابن الحجاج بسخافاته. تكمن "طريقته" الجديدة في المحاكاة الساخرة (الپاروديا) الشاملة للتقليد الشعري القديم.

قد نجد سابقين له بين الشعراء الهَجَّائين (فالهجاء على كل حال، مديح معكوس)، غير أن التفكير يتجه إلى أبي نواس. من المعلَوم أن هذا الشاعر انتقد مطلع القصيدة، ولكونه مَدينياً تحفره رؤية مضادة للعرب، فقد كان يسخر من الحياة البدوية كما يصفها الشعر الجاهلي. وعوض البكاء على الأطلال، كان يفضل التغني بالخمر. غير أن ما ينبغي التأكيد عليه هو استعماله الخاص للصور الجُزئية في القصيدة: يصير الطلل المهجور داراً غادرها النَّدَامى المَرحُون، لا المحبوبة، ويتتبع النظر مَسَاحبَ جَرِّ زِقَاقِ الخمر على الثرى، والحنين

[83] **اليتيمة**، III، ص. 98-99.
[84] المصدر نفسه، ص. 311.
[85] ابن خلكان، **وفيات الأعيان**، II، ص. 169.

الذي يعمر القلب يثير استذكار مجالس الشرب . . . .[86] مادةٌ تقليدية، مستعملةٌ في منظور جديد، مُكلَّفَةٌ بقول الحداثة. إن نص ابي نواس مُنَقَّطٌ بآثار قديمة تقود نحو الماضي وتعيد الى الحاضر. لكن النبرةَ الجدَالية أو البَّارودية تبقى مع ذلك جزئية ومتقطعة في شعره، إذ ان قسما كبيراً منه لا يوفِّر أيّ مَسافة بين التقليد ومشروع جديد. وبالمقابل، يُعَمِّمُ ابن الحجاج نبرة "السخف" في أشعاره، ولا يتخذ الا في النادر لهجة جادة تماماً. وسنجد مرة أخرى "طريقته" في نص مُدْهِشٍ لاكثر من سبب: **حكاية أبي القاسم**.

المُضْحِكُ وصَاحِبُ المَجْلس

لا يرد ذكر مؤلِّف **الحكاية**، ابي المُطَهَّر محمد الأزدي، في أيٍّ من كتب التراجم القديمة[87]. واستطاع آدم ميتس ان يقرر عبر سلسلة من المقارنات، أن الكتاب ينتسب الى النصف الثاني للقرن الخامس الهجري[88]. ويُعرِّفُ أبو المطهر نفسه في مقدمة مؤلفه بأنه جامع مختارات من الأدب يهتم على السواء بالشعر القديم العربي وبنصوص المحدثين[89]. ويقول إنه ألّف اشعاراً ورسائل ومقامات[90]. وليس بالمستطاع معرفة ما إذا كانت هذه الكلمة الأخيرة تحيل على نموذج الهمداني، أو تدل فقط على المعنى المتداول " لخطاب في مجلس[91]". ومهما يكن الأمرفإن **حكاية أبي القاسم** تتضمن شذرات من المقامة الساسانية والمقامة المضيرية[92]. غير أن أبا المطهر لا يذكر اسم الهمذاني، فكيف يمكن معرفة ما إذا كان يقتطف من مؤلفات هذا الأخير، أو أن المؤلِّفين يستمدان من مصدر مشترك لم يصلنا؟

[86] **ديوان** أبي نواس، ص. 73. [يشير المؤلف الى مطلع قصيدة أبي نواس:

ودار ندامى عطلوها، وأدلجوا ... بها اثر منهم جديد ودارس

مساحب من جر الزقاق على الثرى ... وأضغاث ريحان جني ويابس

المترجم]

[87] عن هذا الكتاب انظر، بالاضافة الى مقدمة آدم ميتس (ص. 5-22)، فرنشيسكو غبريلي "عن حكاية ابي القاسم لابي المطهر الأزدي". **مجلة الدراسات الشرقية**، 20، 1942، ص. 33-54، وهروقش، "ابو القاسم"، دائرة المعارف الاسلامية (ط. 2)، 137. p. I. وعرض ذي غوي لنشرة ميتس في، Literarsches Gelehrten Anzeigen. 1902. p. 723 sv : وبروكلمان في: Literasches Centralblatt. 47. 1902. p. 1568-1569.

[88] **حكاية أبي القاسم**، ص. 14-15من مقدمة ميتس. (وانظر الترجمة العربية الجزئية لهذه المقدمة في مجلة **المورد**، المجلد الثامن. العدد الرابع، 1979، ص. 404-413. المترجم).

[89] المصدر نفسه، ص. 1.

[90] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[91] أنظر. ما سيلي ص 84.

[92] **حكاية أبى القاسم**، ص. 91-92 و ص. 40.

وتذكر المقدمة أيضاً أن أبا المطهر ألّف **حكاية بدوية** تُشكِّلُ القسم الثاني من مؤلَّفه[93]، غير أنها لم تصلنا. هذه الإشارة هامة بالقدر الذي تؤشِّر فيه الى ان الثقافة المدينية، موضوع القسم الأول، لا تنفي الثقافة القديمة، في صورتها البدوية والجاهلية، فمُتَأدِّبُ ذلك العصر مُشَارِكٌ في الزمانين والفضائين الثقافيين.

كلمة "حكاية" لا تعني "قصة" أو "خرافة" كما هو الحال في الاستعمال الراهن[94]، وإنما تعني "المحاكاة" و"الاستنساخ"، ويستشهد أبو المطهر، في هذا الصدد، بنص من "البيان والتبيُّن" للجاحظ، يتعلق بالمحاكين، وهو نص سنحلله لاحقاً[95]. عند أبي المطهر كما عند الجاحظ، تستهدف **الحكاية** أنماطاً، لا أفراداً: فأقوال بطله أبي القاسم وسيلةٌ لمعرفة "أخلاق البغداديين". وبعبارة أخرى، يَخْتَزِل تكاثرَ التجارب الفردية إلى "صورة واحدة"[96] عبر **محاكاة** شخصية واحدة.

هنا تظهر مشكلة دقيقة. إن المحاكين الذين يتحدث عنهم الجاحظ، والذين يُحَاكُون مَخَارِج كلام الأجَانب، وأصواتَ بعض الحيوانات، والمظهرَ الخارجي للأعْمَى، يُحَاكُون كائنات مختلفةً عنهم. فالحَاكية الذي يحكي نهيق الحمار ليس حماراً. فكيف يمكن لأبي القاسمِ وهو من بغداد أن يحكي البغداديين؟ ولو تولّى المحاكاة واحد من أهل أصفهان (والمؤلف يجعل من أصفهان مكانَ الحَدَث في مؤلَّفه)، وكان هذا الأصفهاني يلهو بتقليد سلوكَ اهل بغداد وكلامهم، يمكن الحديثَ عن فعلِ مُحَاكاة. غير أن الأمر ليس كذلك. لو شئنا التدقيق، فإن أبا القاسم ليس حاكية، حتى ولو كان جزء من سلوكه، الذي سنقوم بتحليله، يمكن أن يندرج في المحاكاة (غير أن الأمر سيتعلق آنذاك باستنساخ أقوال وحركات **شخص آخر**).

كل الصعوبة ناجمة عن التباس كلمة **حكاية** التي قد تعني "محاكاة" كما قد تعني "رواية القول" (ورواية القول هي فضلاً عن ذلك شكل من أشكال المحاكاة). وإذا اعتبرنا عنوان المؤلف (**حكاية ابي القاسم**) سنلاحظ أن المحاكاة قد تكون من صنيع أبي القاسم وهو يقوم بحماقاته، كما قد تكون من صنيع المؤلِف الذي ينقل (يروي) أقوال ابي

(93) المصدر نفسه، ص.2.
(94) نجد إشارات الى تاريخ الكلمة فى دائرة المعارف الاسلامية (ط.2)، III، ص، 380 (مقال شارل بيلا).
(95) أنظر ماسيلى، ص، 45-46.
(96) حكاية أبى القاسم، ص.1.

القاسم[97]. ولعل مقطعاً من المقدمة يرفع الشك:

"هذه حكاية عن رجل بغدادي كنت أعاشره برهة من الدهر، فتتبفق منه ألفاظ مستحسنة ومستخشنة وعبارات لأهل بلده مستفصحة، مستفضحة، فأثبتها خاطري، لتكون كالتذكرة في معرفة أخلاق البغداديين، على تباين طبقاتهم، وكالأنموذج المأخوذ عن عاداتهم، وكأنما قد نظمتهم صورة واحدة[98]".

نستطيع القول إذن إن المؤلِّف ينقل في مُؤلَفه، أقوالَ شخصية نمطية، علاقتها بالبغداديين علاقة النموذج بالوقائع المحسوسة. الحاكية الذي يذكره الجاحظ يحاكي عن قصد كائنات إنْسية وحيوانية، وتكتسي محاكاته طابعاً نمطياً. في علاقةأبي القاسم مع مواطنيه، لا توجد هذه المسافة، أو هذه الغَيْرِيَّةُ، التي قد تتيح المحاكاة. وإذا كانت هذه الشخصية تُذكِّرُ بالحاكية، فما ذلك إلا لأن سلوكَها يلخِص السمات الفردية والخاصة لفئة من الناس.

يُحيلُ ابو المطهر على الجاحظ لإنارة هذا الجانب من مؤلَفه. أما الجانب الموضوعاتي فيجعله تَحت سلطة ابن الحجاج[99] ذلك الذي يجاور في أشعاره، كما رأينا، بين تقديسِ وتدنيس المحرَّمات. إن نصاً من اليتيمة قد يَصْلح أن يكون في مفتَتح حكاية أبي القاسم: وهو وصف لمجالس مجون الوزير المُهلَّبي. كما يرويها التنوخي: "ويحكي [التنوخي] إنه كان في جملة القضاة الذين ينادمون الوزير المهلَّبي ويجتمعون عنده في الأسبوع ليلتين [. . .] وما منهم إلا أبيض اللحية طويلها [. . .] فإذا تكامل الأنْس [. . .] وهبُوا ثوبَ الوقار للعقار وتقلَّبوا في أعطاف العيش [. . .] ووضع في يد كل منهم كأس ذهب من ألف مثقال إلى ما دونها مملوءاً شراباً [. . .] فيغمس لحيته بل ينقعها حتى تتشرب أكثره، ويرشُّ بها بعضهم على بعض، ويرقصون أجمعهم، وعليهم المصبَّغات وعليهم مخانق البَرَم والمنثور، ويقولون كلما يكثُر شربهم هرهر [. . .] فإذا أصبحوا عادوا لعاداتهم في التَزَمُّت والتوقر، والتحفُّظِ بأبَّهَة القضاء وحِشْمة المشايِخ الكبراء"[100].

[97] وذلك كما تقول: "حكيت عنه الحديث حكاية". انظر لسان العرب، XII، ص. 191. في هذه الحال، فالحكاية لا تهدف إلى أثر هزلي، لكن الغاية الهزلية عند المحاكين الذين ذكرهم الجاحظ غاية واضحة.

[98] حكاية أبي القاسم، ص. 1.

[99] المصدر نفسه، ص. 2-3.

[100] اليتيمة، II، ص 336-337.

نلاحظ الطابع الدَّوْري لمجلس المجون ("في الأسبوع ليلتين"). الزمن مقسَّم إلى قسمين متعارضين، كلٌ منهما متميز بسلوك خاص: التوقر والابهة تتعاقب مع اطّراح الحشمة. والمكان مثله مثلَ الزمان، مُقَسّم كذلك إلى قسمين: فضاءُ العربدة وفضاء الحياة الخارجية. واللباسَ يتغَير كذلك حسب الظرف، وقيمته الرمزية واضحة: "وَهَبُوا ثوب الوقار" يعني اطراح كلٌ من المحرَّم المتعلق باللباس والمحرّمات الأخرى التي تتحكم في السلوك. واللحية المغموسة في الكأس مثَالٌ جيِّدٌ عن تلازم النقيضين إذ أن للّحية البيضاء والخمر إيحَاءات متعارضة. وحين يرش بعَضهم بعضاً، فإن المهلبي واصحابه يرتكبون فعلاً صبيانياً، لا يوحّي به مظهر المشايخ الكبراء. وأخيرا فإن تحرير الجسد، تحرير الدّال، يتمظهر في تكرارأصوات عارية عن المعنى ("هرهر").

هذه السمات المختلفة نجدها في **حكاية أبي القاسم**. تُفْتَتَح الصورةُ الشخصيةُ للبطل بصورة لحية بَيْضَاء منقوعة في الخمر: "كان [. . .]شيخاً بلحية بيضاء، تلمع في حمرة وجه يكاد يقطر منه الخمر الصِّرْفُ"[101].

ويطرح المؤلف من الوهلة الأولى تشارك الأضداد: يكون أبو القاسم دوْرياً "مَدَّاحاً، قَدَّاحاً، ظريفاً، سخيفاً، نبيهاً، سفيهاً، قريباً، بعيداً، وقوراً، حديداً، مُصادقاً، مُمَاذقاً. . . "[102] لا يمكن تعريف سلوكه بكلمة واحدة، وإنما بكلمتين متضادتين، إن له شيئا من الَشبه بألفاظ **الاضداد** المشهورة في العربية، المُثْبَتَة لدلالتين متعارضتين.

ولكوْن أفعاله تُرْوَى بزمن المضارع، فلابد لنا من ملاحظة أن القصة المسرودة تبدو تكثيفاً لقصة تكرارية[103]. ويعني ذلك أن الليلة التي يُحييها أبو القاسم ليست ليلة بعينها، بل **نمط** ليلة، مستَمَدَّة من تَنْضيد ليال كثيرة. فالنِّقَاش حول احترام وانتهاك المحَرَّمات، وهو في المركز منَ المؤلَّف، لا يجدَ حَلاً، اذ سيتكرر حرفياً. إن أبا القاسم، مثله في ذلك مثل أصحاب المهلَّبي المَرِحين، يتنقل من حال إلى حال مضادة، ليعود بعد ذلك الى نقطة البداية. فهو ليس بَطَل بَحْثَ، يُفْضي إلى نقطة ختام بعد مرحلة تحضيرية تتميز بسلسلة من الاختبارات؛ وعكسٌ ان يتقدم، فهو لا يصنع شيئاً سوى التكرار بلا ملل لوَجْهَيْ جدَلية لا تُفْضي إلى أي مكان.

(101) **حكاية أبي القاسم**، ص. 3.

(102) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(103) عن المحكي التكراري، انظر جيرار جينيت Figures III, 1972, Paris, éd. du Seuil, p.147.

يصف مطلع الكتاب، بصيغة تكرارية ("كان من عَاداته أن. . . ")[104]، دخول أبي القاسم مجلساً مشهوداً بأعيان الناس، وعليه طَيْلسان[105] قد أَسْبَل طرفه على جبينه، وغَطّى شطر وجهه (والطيلسان، كما سنرى، يرمز للضغوط التي يفرضها الأنَا الأعلى على الفرد). وبعد أن يُسلِّم على المجلس "بترخيم ونغمة[106]" يشرع في تلاوة القرآن، همساً في البداية، ثم جهراً بعد ذلك. ولا يزال يتصنَّع ويتخشَّعُ[107]، الى أنْ يلْحظ واحداً من القوم مُتَبَسِّماً، فيعاتبه بهذا القول: "يا قاسي القلب، أكُلُّ هذا الطرب، بعد قتل الحسين الذبيح؟[108]" ثم يأخذ في مديح عَليٍّ، ينشده بصوت شجي، مستعبراً وماسحاً عينيه من الدمع.

الإثارة الثانية لن تكون بسمة، بل قولاً لأحد الحاضرين: يا أبا القاسم لا بأس، ما في القوم الا من يشرب وينيك[109]". أبو القاسم، المتصنِّعُ لدور المتخشع، مَدعوٌ الى الانفصال عن الدور الذي يُفْرِطُ في تجسيده، وأن يهجر حال الوقار التي لا يصنع شيئا سوى محاكاتها، ويتّخذُ هيئةً أكثر تحرراً. ولنلاحظ أن الجملة التي تزيل عنه القناع تكشف في الآن ذاته عن الموقف المُلْتَبس للحاضرين.

والآن إذْ تحطمتْ المظاهرُ الزائفة، يبدأ زمن جديد، متميز بالفحش والتهتك وتأسيس ألْفَة "كَرْنَڤَالية[110]". يردُّ أبو القاسم على التحدي، فَيَحُلُّ عقد حَبْوته، ويُنحّي طرف طيلسانه عن جبهته: وهي مرة أخرى حركاتٌ رمزية، تُحَرِّرُ الجسدَ من الانحباس والتَيَبُّس، وتُمَهِّدُ لسلوك مُنْتَهِك للمُحَرَّمات. ولن يتعلق الأمر، خارج كل قيد، سوى بتشكيل جسد مُتَعَدِّد ووظائفه.

تظهر سلسلة من الصور الشخصية: تخضع كل شخصية، بما فيها صاحب المجلس، لوصف مدحي متبوع بوصف قدحي. هذا "رجل فاضل أديب[111]"، ذاك "إنسان

(104) حكاية أبي القاسم، ص. 5.

(105) قطعة من القماش، يطرح فوق الملابس على الكتفين، أو فوق العمامة، ويغطي الظهر؛ وهي لباس المشايخ والقضاة.

(106) حكاية أبي القاسم، ص. 5.

(107) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(108) المصدر نفسه، الصفحة نفسها. وكما نرى فالحدث يجرى في وسط شيعي.

(109) المصدر نفسه، ص. 6.

(110) نحيل على الصفحات الرائعة لميخائيل باختين عن الأدب الكرنڤالي، في مؤلفه الأساسي: **شعرية دوستويفسكي**، ترجمة د. جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986، الفصل الرابع.

(111) حكاية أبي القاسم، ص. 6.

خطير[112]". وثالث "إنسان يُداخلُ الكبار[113]" الخ. وأبو القاسم الذي يُقدِّمُ إليه الضيوفُ من زاوية نظر خارجية، مُقْتَصرة على المظهر والدَّور الرسمي، يُقَدِّمُ بدوره هؤلاء المدعوين أنفسهم من زاوية نظر مغايرة، على إيقاع الصور الجزئية للجنس والهضم والبَرَاز.

القسم المركزي في المؤلَّف هو موازنة بين فضائل بغداد وإصفهان[114]، (ومن المعلوم أن الموازنة بين مدينتَيْن أو مؤلَّفَيْن كانت من المواضيع المفضلة للكتابة عند القدماء). ولأنه بغدادي صميم، يقدح أبو القاسم في إصفهان ويمتدح بغداد، غير أنه، فجأة يتراجع، ويأخذ بالقدح في بغداد، وامتداح إصفهان... [115] حين يقول نعم لابد أن نتوقع منه أن يقول لا، والعكس بالعكس. وعلى طول الليلة، يمدح ويهجو، على التوالي، الضيوف[116]. لا يتكلم هؤلاء إلا نادراً، فهم قبل كل شيء المشاهدون المنْدَهشُون من لعبته. انهم يَستفزُّونه ويتلهَّوْن بسخافاته، غير أنهم في الوقت ذاته يهابونه ولا يترددون عن لومه: "إلى متى هذا السُّخْف أيها الشيخ[117]" وقد يبلغ الحَرَجُ بأحدهم أنْ يرْشَح جبينه حَيَاءً[118]، ويسعى آخر الى التهرب منه[119]، وثالث يغادر المجلس[120]، ورابع يغضب....[121] رد الفعل المتناقض للمجلس يُظْهر أنَّ انتهاك المُحَرَّمات مرغوب ومرهوب في آن معاً.

سيتخذ عقاب المنْتَهك في الأخير مظهر قتلٍ رمزي. يُقَرِّر المجلس إسْكَار أبي القاسم لإيقَاف هذيانه الفاضح، فهو يقوم بتحويل شعوره بالإثم ليُسْقطَهُ على أبي القاسم، وبذلك يتحرر من إغراء الفوضى التي يُجَسِّدها هذا الأخير. وإذْ يُغْرِقُه في النوم فإن المجلسَ يتبرأ منه ويؤكد من جديد تعلُّقه بالمحرَّمات. والخُلاَصة أنَّ أبَا القاسم يبدو كبطل مُخلِّص: يُثيرُ شذوذُ سلوكه ردَّ فعْل مَخلِّص عند المستمعين الذين يكبتون كل شعور بالاثم ويعيدونَ النظام الذي

[112] المصدر نفسه، ص. 7.
[113] المصدر نفسه، ص. 9.
[114] المصدر نفسه، ص. 26-91. تهيئ هذه الموازنة المناسبة والاطار لوصف المغنيين، والقيان، والغلمان، والبيوت، والاطعمة، والألبسة، والطيوب، والخمر، الخ.
[115] المصدر نفسه، ص. 102 وص 105-107.
[116] المصدر نفسه، ص. 113-115.
[117] المصدر نفسه، ص. 123، انظر ايضا ص. 126-127.
[118] المصدر نفسه، ص. 8.
[119] المصدر نفسه، ص. 123-124.
[120] المصدر نفسه، ص. 13.
[121] المصدر نفسه، ص، ص. 134.

تقوم عليه حياة الجماعة(122).

ولأنه بارعٌ في التراجع والتناقض، فإن ابا القاسم يُغيّرُ سلوكه عند إفاقته. وتتم العودة الى الوضع البَدْئي: يَجْهَرُ بالدعاء الى الله والرسول من جديد، ويتلو القرآن، ويذكُرُ بمقتل الحسين أحَدَ الحاضرين الذين كان يبتسم، ويأخذ في امتداح عَلِيٍّ وأهله. وأخيراً ينهض، ويُسَوّي طيلسانه ويغادر رفاق البارحة. الخاتمة نسخة طبق الأصل للبداية، القولُ القرآني يفتتح المؤلَّف ويختمه. ولم يبق للمؤلِّف إلا أن يأتي بالخلاصة، والخلاصة إعَادَةٌ للمقدمة: يُوصَف ابو القاسم مرة أخرى بكونه كائنا مُلْتَبِساً: "كان عَرَّةَ الزمان، وعديل الشيطان، ومجمع المحاسن والمقابح" (123) يعود كل شيء الى مجراه، لكن كل شيء يمكن أن يبدأ من جديد.

الحانة والمسْجد

نفس عدم الاتساق المتناقض يوجد في قلب مقامات الهمذاني، حيث الطريق قَصيرٌ بين المسجد والحان. لنحلل من وجهة النظر هذه، **المقامة الخمرية والمقامة الأهْوازية.**

في الأولى منهما يقول الراوي: "عدلتُ بَيْن جدّي وهَزْلي(124)". هذا الاتجاه المزدوج يعطي مشْهَدَيْن نَشَازَيْن: فقد عزم مع بعض أصحابه أن ينهوا ليلتهم المَرِحَة في خَمارة "فلما أخذنا في السَّبح، ثوَّب منادي الصبح، فخَنَس شيطان الصَّبْوَة، وتبَادَرْنَا الى الدَّعْوة، وقُمْنَا وَرَاء الإمَام، قيَامَ البررة الكرام، بوقار وسكينة، وحركات موزونة. فَلكُلّ بضاعة وقت ولكل صناعة سمْتٌ" (125) بعد الصَلاة، يتنشّق الإمام ريح الخمر، ويُهَيِّجُ المؤمنين عليهم. ولأنهم لا يقبلون بالتأديب، يقصدون الخمارة في الغد ويجدون. . . . الإمام، وما هو إلا أبا الفتح الإسكندري. فيقول لهم هذا الأخير حينئذ، وابتسامة ساخرة على طرف شفتيه:

(122) Cf.L. Makarius:" Clowns rituels et comportements symboliques" **Diogène**, 69, 1970, p.69-70; B.L. Ogibenin: "Masks in thelight of semiotics" **semiotica**. 13 : 1, 1975, p.6-7; A.Hamori: **On he art of medieval arabic literature**, Princeton, 1974, p. 55-58.

(123) حكاية أبي القاسم، ص. 146.

(124) مقامات الهمذاني، ص. 239.

(125) المصدر نفسه، ص. 240.

ساعةَ ألزَمُ محرا | باً وأخرَى بيْتَ حان
وكَذا يَفعَلُ مَنْ يَعْ | قلُ في هذا الزَّمان[126]

في المقامة الأهوازية يتأهب عيسى بن هشام وجماعة من إخوان المَرَح لمجلس لهووشرب، فيصادفون في الطريق رجلاً "على كتفيه جنازة"[127]، فأعرضوا عنها تَطيُّراً لكن حامِل الجنازة يصيح بهم صيحةً رهيبةً ويأخذ في تذكيرهم بالدِّيدَان التي سَتَلْتهِمُهُمْ في قعر القبر. بعد هذه الموعظة، لم يَعُدْ مجالٌ للهو والمجون فيتحادث الفتيان لحظَة مع الزاجر الثقيل، ويقترحون عليه شيئاً من المال، لكنه يرفض عرضهم.

ولمّا كان الواعظ غير مُسمًّى، فإن مسألة هويته تُطرَح على القارئ. يرى محمد عبده، شارح الهمذاني، أن الواعظ كان غير أبي الفتح الذي ليس من عادته العفَّة والزهادة[128]. يُعلن محمد عبده عن هذا الشك باسم تَصَوُّر مُعيَّن عن الاتساق النفسيّ. والحال أنه في مقامات الهمذاني، و بصورة عامةً في النص النَّقيضي، يكون التقطعُ هو المحدِّدَ للشخصية. فليس التعفف أشَدَّ إثارة للدهشة صادراً عَن أبي الفتح منه صادراً عن عيسى بن هشام. وفي رواية إحدى النسخ، يوردها محمد عبده نفسه، يَتَكشَّفُ حاملُ الجنازة المتشدِّدُ هذا عن أبي الفتح الإسكندري. وهذا الأخير، في المقامة الوعظية، يُلْقي موعظة دون أن يجري ذكرٌ للمال. منطق التحوُّل يجرُّ الى انعدام اتساق في السلوك، والتراجع في القول، والعبور، بلا تمهيد، من الأفرَاحِ الى الأفكار الكئيبة، ومنَ الدموع الى القهقهة.

امْتداحُ الجنُون

لا تنفك المقامات عن رفع راية الجنون: كثيرةٌ هي الفقرات التي تحط من العقل وتتغنى بمنافع السُّخف والحُمْق والجنون. يمارس ابو الفتح هذه اللعبة بمهارة، مماثلاً في ذلك لعبة بُخَلاء الجاحظ الذين ينتقدون الكرم ويمتدحون البخل. . . .

"سَخُفَ الزَّمانُ"[129] فهو لا يساعد إلا من يتبرأ من العقل:

(126) المصدر نفسه، ص. 245.
(127) المصدر نفسه، ص. 56.
(128) المصدر نفسه، ص. 58. هامش2.
(129) المصدر نفسه، ص. 129.

الحُمقُ فيه مَليحٌ　　والعقْل عَيْبٌ ولوم[130]

بالحمق أدركْتُ المُنَى　　وَرفلْتُ في حُلَل الجَمَال[131]

والخلاصة هي:

لا تُكْذَبَنَّ بعقْل　　ما العقْلُ إلا الجُنُون[132]

تبدو المقامة في ضوء هذه الأبيات، موضعاً لحوار بين العقل (احترام المعايير) والجنون (انتهاكها). وقد يتخذ هذا النقاش العام مَظْهرَ حَديث بينَ مجنون وعاقل، ذلك ما نلحظه في **المقامة المارستانية والمقامة الحُلْوانية**.

في الأولَى يدخلُ عيسى بن هشام الى مارستان بصحبة معتزلي، أبو داود المتكلم، فينطق واحد من النّزلاء (هو أبو الفتح) بخطاب عنيف ضد مذهب الاعتزال، ويضيف ابن هشام: "فبقيت وبقي أبو داود لا نُحيرُ جواباً ورجعنا عنه بشَرٍّ وإني لأعْرِفُ في أبي داود انكساراً. . . ."[133] إنه موقفٌ مضحك: مجنون ينتصر على رجل عاقل، هو علاوة على ذلك مُتكَلّمٌ حاذق! ولما استُثير فضولهما، عادت الشخصيتان لتسألا المجنون الغريب، فكان جوابه:

أنا في الحقِّ سَنَامٌ　　أنَا في الباطل غَارب

أغتدي في الدَّيْرِ قسيساً　　وفي المسجد رَاهِب[134]

أبو الفتح، كما نعلم، هو مجموع من الممكنات يستطيع، حسب هواه، إخراجها إلى الفعْل واحداً بعد الآخر، والجنون وَاحدٌ من تجسيداته، شأنه في ذلك شأنَ التّقْوى والمُجُون والكُدْيَة. إنه ليس ملازماً، إلا بصورة مؤقتة، للمظهر الذي يبدو فيه والخطاب الذي يَفُوهُ به: هنا يهاجم المعتزلة، لكنه يُوحي بأن بإمكانه أن يعتنق آراءهم ويهاجم خصومهم. لنلاحظ أن خطاب أبي الفتح في هذه المقامة هو، من أوله الى آخره، دَحْضٌ متّسقٌ لمبادئ مدرسة كلامية، فلا نعثر فيه على أي تناقض أو شذوذ. ولا يتجلى انعدام الاتساق إلا حين نعتبر حالَ مَنْ يفوه به: متكلم محبوس في مارستان. وهو نَشَازٌ يماثل وجود إمامٍ في حان.

[130] المصدر نفسه، ص. 95.

[131] المصدر نفسه، ص. 97.

[132] المصدر نفسه، ص. 81.

[133] المصدر نفسه، ص. 125.

[134] المصدر نفسه، ص. 126.

بالمقابل ينفذ انعدام الاتساق الى الخطاب ذاته في المقامة الحُلْوانية. القصة هي كالآتي: يبعث عيسى بن هشام غلامه للبحث عن حَجَّام: "فجاءني برجل لطيف البنية مَليح الحلية [...] فارتحتُ إليه. ودخل فقال: السلام عليكَ ومنْ أيِّ بلد أنت. فقلتُ من قُمّ. فقَال: حياك الله منْ أرْضِ النِّعمة والرَّفاهة، وبلد السُّنَّة والجَمَاعة. ولَقد حضرتُ في شهر رمضان جامعهَا وقَد أشْعلَتْ فيه المَصابيح وأُقيمتْ التَّراويح، فما شعرنا إلا بمدّ النّيل، ولقد أتى على تلكَ القناديل. لكنْ صنَعَ الله لي بخُفٍّ قد كنتُ لبسته رَطباً فلم يحصُل طِرازه على كمِّه، وعادَ الصبّيُّ إلى أمه. بعد أن صَلَّيتُ العتمَة واعتدلَ الظل... "[135].

فوضى هذا الأقوال ناجمة عن تشويش عَدَد من الأنْسَاق. المعرفةُ الجغرافية أوَّلاً: قُمّ، المدينة الإيرانية، يغطيها مد النيل. والمعرفة بالآراء والمذاهب، ثانياً: المدينة السابقة الذكر شيعية، وهو يقول عنها "بلد السنة"[136]. والمعرفة التَّجْريبيَّةُ أيضاً: ليس في العتمة "يعتدل الظل"[137].

التشويش الأقوى هو تشويش النَّسَق السَّرْدي: كل جُمْلَة هي نحوياً مَقْبُولَة، لكن الروابط المعتادة بينَ الجُمْل لم تَعُدْ تَشْتغل. وبَعبارة أدق، فإنّ العناصر المؤمِّنةَ لهذا الترابط (الضمائر وأدوات العطف)[138] موجودةٌ، لكنها لا تَنْجحُ في إنجاز وظيفتها. حين يقول الحجام "وعاد الصبي إلى أمه". لا ندري على أي سابق تعود الجملة. ونفس الشيء في "صاحُوا". وأدوات العطف (فما، لكن، و، بعد أن، ف) تشتغل في الفراغ ولا تَرْبطُ بين الجُمَل. والأمثال التي تُفَسِّر أو تلخِّصُ أجزاء السياق السابقة أو اللاحقة، تخفق هنا[139] في أداء هذا الدور وتبقى مُعلَّقَة في الهواء، فهي ذات معنىً في حَدِّ ذاتها، غير أنه لا رابطة لها بالمَجموع.

ينبغي نسبَةُ تشويش قواعد الخطاب الى الانتهاك العام للمُحَرَّمَات. فذلك هو الخرْقُ الأخطر لأنَّ الخطاب هو الناطقُ والمُنَظِّمُ للأنساق التي تُسَيِّرُ الجماعةَ. غير انه بالقدْر الذي يُؤَشِّرُ الخرق أيضاً إلى ما تمَّ خرقه، فلا بد من القوَل بأن "هذيان"[140] الحَجَّام يؤشِّرُ، وهو

[135] مقامات الهمذاني، ص. 173-174.
[136] انظر رسائل بديع الزمان، ص. 423-424.
[137] مقامات الهمذاني، ص. 174، هامش 3.
[138] Cf. T.Todorov, **les genres du discours**, Paris, 1978, ed. du Seuil, p. 81-83.
[139] لم نورد إلا جزءاً من أقوال الحجام.
[140] مقامات الهمذاني، ص. 174.

بصدد تحريفها، الى قواعد الخطاب غير الهذياني؛ ويتضح ذلك من كون هذا "الهذيان" مُتضَمَّنٌ في سياق تُحتَرَم فيه هذه القواعد نفسها. وعلى نفس الوتيرة، فإن السلوك الفاضح لبطل حكاية ابي القاسم، كما رأينا، محصورٌ بما قبلهُ وما بعدهُ منْ سلوك مُلائم ولائق. انعدام الاتِّساق مو مَا يتيح الإدراك منَ الخارج لمبادئ الاتِّسَاق.

ابن الجوزي الذي خصص كتابا باكمله للمغفلين قد أدرك ذلك. فقال "إن العاقلَ إذا سمعَ أخبارهم عرفَ قدرَ ما وُهِب له ممَّا حُرِموه فَحثَّه ذلك على الشكْرُ[141]".

الانْتِهَــاكُ والغَجائِبيّ

حين نقارن موقف القدماء بموقفنا أمام المؤلفات التي سميناها «مُنَاقَضية»، نجد أنهم كانوا، عموماً، أقلَّ تشدُّداً منَّا. ويمكن تفسير تساهلهم بوعيهم الواضِح بتعايش أُسلوبين عند الشخص الواحد: الأسلوبِ الرفيع (الجد) والأسلوب الوضيع (الهزل).

هذا التعايش غائب اليوم أو مُغَيَّبٌ باحتشام. نادرون هم القراء العرب الذين يعرفون ابن الحجاج، وأندر منهم من سمع بأبي المطهر الازدي، أغلب الكتب المدرسية تتجاهل حكاية أبي القاسم، ولا تَغمرُ أشعار ابن سكرة أيَّة ذاكرة. يبدو للوهلة الأولى أنه كان لمقامات الهمذاني مصير أكثر حظوة. ولكن بأي ثمن؟ لقد حذَفَ محمد عبده من طبعته المقامة الشامية وفقرات من المقامة الرصافية و المقامة الدينارية[142]. هذا مثال صارخ عن التشويه الذي يتعرض له تراث فكري[143].

لذلك يتضح أن مؤلَفاً لا يحيا بخصائصه الداخلية فحسب، وإنما أيضا بالصدى الذي يكون له في سياق ثقافي معين. فإذا كان ابن الحجاج قد طواه النسيان، فلأنَّ أشعاره لا تقدم عن الثقافة العربية الصورةَ المرغوب اليوم في العثور عليها. لاكتاب مدرسي بالمقابل، يجهل أبا فراس والمتنبي، المتغنيين بالمزايا الحربية، واللذين يقدمان صورة جُبُّورية عن الماضي، مع

[141] أخبار الحمقى والمغفلين، ص. 15.

[142] انظر التبريرات المخرَّجة لمحمد عبده: مقامات الهمذاني، ص.2و 157 و 217. ولا توجد المقامة الشامية إلا في طبعة استنبول 1880/1298.

[143] Cf. M.Arkoun:" Modes de présence de la pensée arabe en Occident musulman". Diogène. 93. 1976,p.122-123.

الرُّومِ في خلفية الصورة، هؤلاء الرُّوم الذين يتعرف فيهم العربي في القرن العشرين على رُومٍ مُعاصرين. تُنتَزَع من النسيج الرهيف والمُحْكَم لشعر القرن الرابع للهجرة مِزَقٌ تُنْشَر تحت نورِ شمسٍ مُناوِرَة إيديولوجية.

لحد الآن، رأينا الانتهاك يشتغل في فضاء مغلق (مجلس الوزير المهلبي، دار أحد الكبراء، الخان). إنه فضاء غريب، له جاذبيته وحجمه وفتنته. وسنرى الآن الانتهاك منقولاً إلى الخارج، في الساحة العامة، يقوم بهذا النقل فاعلٌ غريب جداً، مختص في السلوك "العكْسِي"[144] إنه المُكَدّي، ينبوع العجب لدى المشاهد، شأنه في ذلك شأن الأقوام الغريبة أمام المسافر الذي يغامر خارج حدود الإسلام. مع فارق أن العجائبي يزدهر الآن داخل المدينة الاسلامية، عجائبي ناتج عن انحراف مقصود عن المعايير القائمة. وهكذا عكَسَتْ الثقافةُ العربية نفسَها في "ثقافة مضادة"، يمثلها الماجنون والشعوب الأجنبية، والمُكدُّون وحِيَلُ التاريخ الماكرة.

(144) Cf. L.Makarius: "Clowns rituels et comportements symboliques" art.cit., p.63-65

الفصل الثالث

المرْكَزُ والمُحيط

الحاكية والقاصُّ والمُكدِّي

اهتم الجاحظ، هذا المؤلّف مُلتقى الرَّوافد، بأنواع الحيوان وكذا بالممثلين المختلفين لمخلوقات المدينة. فتحدث، محفوزاً برغبته في الاستقصاء، عن البلغاء والمتكلمين، والمعلمين، وكتاب الدواوين، والبخلاء، والقيّان واللصوص... والمُكَدِّين[145]. يقول خالد بن يزيد في الفصل المخصص له في البخلاءَ "أنا كنت كاجار في حداثة سني. ثم لم يبق في الأرض مخطراني ولا مستعرض الافقته، ولا شحاذ ولا كاغاني ولا بانوان ولا قرسي ولا عواء ولا مشعب ولا فلور ولا مزيدي ولا إسطيل إلا وكان تحت يدي..."[146].

قارئ اليوم، كالقارئ المعاصر للجاحظ، لا يتمكنان من إدراك مدلول الألفاظ الاصطلاحية، الخاصة بوَسَط المكدّين، التي يَغُصُّ بها هذا النص. لذا يشرحها المؤلف في نهاية الفصل. مثلاً "الإسطيل هو المُتعامي: إن شاء أراك أنه مُنْخَسِفُ العينين، وإن شاء أراكَ أنَّ بهما ماء[147]". "والمقدِّس: الذي يقف على الميت يسأل في كفنه[148] [...] وقدْ تَعَلَّمَ لغة الخراسانية واليمانية والافريقية، وتعرَّف تلك المدن والسُكك والرجال[149]".

[145] لفظة الكدية هي من اللفظة الفارسية گديه ("التسوّل").
[146] البخلاء، ص. 46.
[147] المصدر نفسه، ص. 53.
[148] هذه الحيلة نجدها في المقامة العشرين من مقامات الحريري.
[149] البخلاء، ص. 53.

الخَصيصةَ الرئيسية لُمحتَرِف الكُدْية هي أن يتظاهر بمظهر شخص آخر، ويحاكي خصوصياتَ لهجية، ويخلق إيهَاماً، أي "أنْ يَتنَكَّرَ. . . ." إنه، بعبارة أخرى، **حَاكية**. والجاحظ نفسُه يدفعنا إلى عَقْد هذه الصِّلة. يلاحظ في نص من "البيان والتبيُن" أن الحَاكية يَحْكي مخارجَ الكلام الخاص بالأجْناس التي تأهَلُ بها المدن الكبرى[150]. ومن المعلوم أن المعرفة بالعربية بَدَتْ منذ زمن مبكر مفتاحاً سحرياً يُتيح للشعوب المغلوبة الاقترابَ من الغالبين والترقي في الهرم الاجتماعي. كانت للرِّهان أهمية قصوى. لكن غير العرب الذين يتمكنون من إتقان لغة الفاتحين كانوا يصطدمون بعقبة مستحيلة التجاوز، كانت اللُّكْنَة في القاف والعين والحاء موضوع نوادر خبيثة[151]. ما أنْ يفتح غير العربي فاه حتى يفضح أصله القومي، فيتعرّف عليه الناس سِنْدياً أوْ خُرَسانياً أو أهْوَازياً، لأنَّ لكلِّ قوم طريقتهم في نطق الألفاظ[152]. وكان شعراء أمثالَ أبي عطاء السندي وزياد الأعجم، كي لا يسخرمنهم الناس، يَهَبُهُم حُماتُهُمْ عبيداً فصيحي اللسان ينشدون قصائدهم[153]. ففي سياق اللا تجانس اللغوي وهيمنة اللغة العربية استطاع الحاكيةإظهار مواهبه.

كان الحاكية يحاكي هيئات الأشخاص، كالأعمى[154]، أو أصوات الحيوان كالكلب والحمار[155]، غير أنه مهما يكن موضوع المحاكاة، فالنتيجة هي إقامة أنماط. ففنُّ الحاكية ليس في تقليد نُطق سِنْديٍّ بعيْنه، أو حركات أعمى بعينه، أو نهاق حمار بعينه، بل نُطق السندي عامةً، وكذا حركات الأعمى ونهيق الحمار؛ فلا يحتفظ لذلك إلا بالسِّمات النَّمَطيَّة، التي لا تجتمع عند أي فرد[156]. ومثله مثل الشاعر ورسام المُنَمْنَمَات في العصر الكلاسيكيَ، يتجنب المُحَاكي ما هو فردي ويقتصر على عمومية النمط ونقائه.

يوجد فارق بين الحاكية والمكَدِّي. الأول يمارس لعبة ولا يُخْفي مطلقاً أنها لعبة يؤديها في تلك اللحظة؛ ولا يخْلط الحاضرون بينه وبين الدور الذي ينجزه، وتَكْمَنُ أهمية المشهد في شفافية الازدواج. أمَّا الثاني، فإنه على العكس من ذلك، يختار التخَفِّي الصَّفيق الذي لا

(150) **البيان والتبين**، I. ص 69. وانظر آدم ميتس: **حكاية ابي القاسم**، "المقدمة" ص. 15-16. (الترجمة العربية المذكورة، ص. 406)، شارل بيلا: مقال "حكاية" في دائرة المعارف الإسلامية (ط.2)، III، ص. 379.

(151) يوهان فك: **العربية**، ص. 12 وص. 42.

(152) **البيان**، I، ص69:

(153) يوهان فك: العربية، ص. 43.

(154) **البيان**، . I، ص. 69.

(155) المصدر نفسه، I، ص. 69-70.

(156) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

يمكن اختراقه، ويحتاط أن يستشعر أحَدٌ أنه غير مندمج كلياً في المظهر الذي يتظاهر به. يتسول ابو الفتح متظاهراً بأنه أعمى مكفوف، لا أحد يكتشف الحيلة وتغْرَوْرقُ عينا عيسى ابن هشام بالدموع رِقَّةً له، ولا يكشف للراوي المندهش أنه ليس بأعمى إلاّ بعيداً عن الناس[157].

الساحة العامة هي المكان المفضل لدى الحاكية والمكدي. وقد يلجُ الحاكية أحياناً بلاط الملوك[158]. في المساجد، كان المُكَدِّي يحاذي شخصية فريدة: القاصُّ أو الواعظ الشعبي[159]. لم تكن للقاص سمعة طيبة عند المتكلمين وأصحاب الحديث "الجادِّين" الذين كانوا يرون، بخيبة أمل، الجمهورَ يهجر حلقاتهم ليزدحم بكثرة وفي انتباه، حول منافس تتضاعف خطورته من قدرته على تأليب ذلك الجمهور ضدهم[160]. وما كان ليُغْفَرَ له مَيْلُهُ إلى العجائبي، وتضخيماته المحمومة للتلميحات القرآنية، واستعارته من الاسرائيليات قصصاً لا يظهر فيها الأنبياء دائما معصومين، قصص لا يتردد في تزويقها حسب رغبته أو رغبة مستمعيه (مثلا ان يوسف حلَّ سراويله عند زليخا امرأة فوطيفار[161]). بل أشد من ذلك، فقد كان يضع الأحاديث ويسندها بوقاحة إلى رواة مُحْترمين[162]. ونفهم حينئذ سبب اعتباره وَضَّاعاً وتصنيفه ضمن فئة الأشخاص غير الجديرين بالاحترام. والاستياءُ الذي كان مُنْصباً عليه كان موجهاً كذلك ضد الجمهور الجاهل غير المثقف. يشهد على ذلك هذا النص للمسعودي: "وهم [العامة] أتباعُ منْ سبق إليهم منْ غير تمييز بين الفاضل والمفضول، والفضل والنقصان، ولا معرفةَ للحقِّ من الباطل عندهم، ثم انظر هل ترى إذا اعتبَرْتَ ما ذكرنا ونظرتَ في مجالس العلماء هل تشاهدها إلا مشحونة بالخاصة من أولي التميز والمروءة والحجَا، وتفقّد العامة في احتشادها وجموعها، فلاتراهم الدّهْر إلا مُرْقلينَ إلى قائد دُبٍّ، وضَارب بدُفٍّ على سياسة قِرْدٍ، أو متشوقين إلى اللهو واللعب، أو مختلفين إلى مُشَعْبذ

[157] مقامات الهمذاني، ص. 78-81.

[158] يذكر المسعودي رجلا يتكلم على الطريق ويقص على الناس بأخبار ونوادر ومضاحك ويعرف بابن المغازلي وكان في نهاية الحذق لا يستطيع من يراه ويسمع كلامه أن لا يضحك. ولم يتمالك الخليفة المعتضد نفسه حين رآه يحكي، فضحك حتى استلقى (مروج الذهب، VIII، ص161-168).

[159] عن القاص، انظر ابن الجوزي: كتاب القصاص، نشره وترجمه الى الإنجليزية م.ل. سوارتز، بيروت، 1971، غولدزيهر، دراسات إسلامية، المصدر المذكور، ص. 196-208، د.ب. مكدونالد: مقال "قصة"، دائرة المعارف الاسلامية، II، ص 1113-1114.

[160] غولدزيهر، دراسات إسلامية، ص. 102.

[161] ابن الجوزي: كتاب القصاص، ص. 10-11.

[162] غولدزيهر، دراسات اسلامية، ص. 197-198.

متنَمِّس مُمَخرق، أو مستمعين إلى قاص كذاب، أو مجتمعين حول مضروب، أو وقوفاً عند مصلوب. . . "[163].

للقاص علاقةٌ وثيقة بالفُرْجة والمحاكاة[164]. وهكذا فهو يقوم على أربع ليحكي الطريقة التي سيعبر بها صَحَابِي الصراطَ يوم القيامة[165]. [بل يَذهب بمده ليديه واتخاذه هيئة معينة، إلى محاكاة كيف يلقي الله كنفه على عبده يوم القيامة[166]] إن الحركات التي يَصْحَبُ بها أقواله، والمظهرَ الذي يتخذه لوجهه (فهو يُزَوِّقُ وجهه بالعديد من الأصباغ)، واللباسَ الخاص الذي يرتديه، والإخراج المسرحي الذي يحيط به نفسه [167]، كلها تُكَوِّنُ لعباً مسرحياً حقيقياً. ولا ينفك المشهد عن إحْداث تأثيره؛ تُشَق الثياب، ويُضْرَبُ الرأسُ والوَجه، هذه بعض صور السلوك المعتاد للحاضرين[168].

مرة أخرى ينبغي أنْ لا نَتَنَاسَى القَرابة بين الحاكية والمكدي والقاص. كان هؤلاء الثلاثة، بوسائل مختلفة، يَخْلُقُون شكلاً من الإيهام. رأينا أن الحاكية يكشف عن لعبته، وأن المُشاهد، ما أنْ ينتهي العرض، بل وحتى أثناء العرض، يخترق بسهولة المظهر الزائف. لا ينكشف أمر المكدي إلا في الكواليس. أما القاص، فينبغي، لنزع القناع عنه، أن يكون من حراس الأحاديث "الصحيحة" المتشددين، ورقيباً متعوِّداً على قمع أي نوع من أنواع المتخيَّل. وسيكون لنا حديث عن مُزيِّف رابع، هو الشاعر الذي يقوم فنه على تَنْكُّرِيَة المعنى وتأسيس مملكة الإِبْهام. نريد قبل ذلك، أن نكمل ملاحظاتنا عن المكدين، الذين يُدْعَون بني ساسان.

[163] مروج الذهب، V، ص. 85-86.
[164] يذكر لسان العرب XIX، ص. 191 أن الحكاية يكون موضوعها الخطاب كما يكون موضوعها الفعل.
[165] ابن الجوزي: كتاب القصاص، ص. 94.
[166] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[167] المصدر نفسه، ص. 93-94.
[168] المصدر نفسه، ص. 94.

بنو ساسان*

لماذا هذه التسمية؟ في المقامة التاسعة والأربعين، يجعل الحريري من ساسان السلف الذي منح اسمه للشحاذين والمكدين[169]، ويُقال إن ساسان هذا كان أميرا فارسيا نُحِّيَ عن الملك لصالح أخته، فانطلق الى الجبال كمداً وصار راعي غنم. فاطلقتْ تسمية "بني ساسان" على كل من كان، على شاكلة هذا الأمير التعس، يعيش علىَ الكدية، أو يمتهن مهنا حقيرة[170].

إذا كان أصل التسمية غير واضح، فلدينا، بالمقابل، أدباً واسعا مخصصاً للكدية، وأنواعها وطريقة عيش مُنْتَحليها. إضافة الى الفصل المذكور سابقاً من كتاب البخلاء، وإضافة الى مقامات الهمذَاني والحريري، لدينا قصيدتان: واحدة نظمها الأحنف العُكْبَري[171]، والثانية لأبي دُلَف الخزرجي[172]. كل ما نعرفه عن العُكْبري أنه كان محل إعجاب الوزير الصاحب بن عباد الذيَ قال عنه:

"هو فَرْدُ بني ساسان اليوم ببغداد[173]". أما أبو دُلَف فهو أيضا من خُلَطاء الصاحب، وَصَلَنا منْه، إضافة الى قصيدته الساسانية، وصف لرحلتين[174].

هذه النصوص، ذات القرابة الواضحة، تعرض بني ساسان في معرض خاص. إن مجال هؤلاء أوسع من مجال المقَدَّسي، الذي لم يكن يعنَى إلا بمملكة الإسلام[175]. يقول العُكْبري:

* انظر عن هذا الموضوع المؤلف الهام لـ:
Clifford Edmund Bosworth: **The Mediaeval Islamic Underworld, the Banu Sasan in Arabic Society and literature**, leiden, Brill, 1976. (المترجم)

(169) **مقامات الحريري**: القاهرة 1326 هـ. ص. 573 (فى غياب أى إشارة مخالفة، فهذه هى الطبعة التى سنحيل عليها طوال دراستنا).

(170) **مقامات الحريري**، تحقيق وشرح سلفستر دي ساسي، باريس، 1853، الطبعة الثانية، I، ص. 23-24. انظر ايضا ج. هـ. كرامرز: مقال "ساسان"، **دائرة المعارف الإسلامية**، IV، ص. 185: "صار لكلمة ساسان في الفارسية مدلول الشحاذ".

(171) وردت فى **اليتيمة** للثعالبي، III، ص 122-123.

(172) وردت أيضا في **اليتيمة**، III، ص. 357-377. [أنظر النص المحقق لهذه القصيدة وشرحا لها في كتاب بوسورث المذكور اعلاه. وتضاف الى هاتين القصيدتين القصيدة الساسانية لصفى الدين الحلى المحققة والمشروحة فى الكتاب المشار إليه. المترجم].

(173) المصدر نفسه، III، ص. 122. وعن حيل بني ساسان انظر كذلك الجوبري: **كتاب المختار في كشف الأسرار**، الفصل السادس، ص. 21-26.

(174) أنظر مينورسكي: مقال "أبودلف" دائرة المعارف الاسلامية (ط. 2) I، ص. 119:
André Miquel. **La Géographie humaine du monde musulman**, op.cit.. P. 139-149.

(175) انظر فيما سبق، ص. 13-14.

لهم أرض خُرَاســان فَقَاشـان إلى الهــند

إلـى الروم الى الـزنج إلى البـلغار والـسند[176]

إنهم في الصين ومصر، ويغامرون:

إلى طنجة بل في كـ لِّ أرضٍ خيلُنا تسري[177]

ولا تُوقِفُ حدودُ مملكة الإسلام من تَطْوَافهم:

إذا ضـاق بنا قـطـر نَـزَلْ عنه الـى قطـر

لـنا الدنيـا بما فـيها من الإسلام الي الكفر[178]

ولا ينزلون أرضاً إلا وجدوا الأُنْسَ من أهلها[179]. لاشيء يَحُدُّ من سيرهم، فهم يتخطون الحدود الدينية والسياسية، وهم في بلدهم أينما حلوا:

وقد صـارتْ بلادُ اللَّـ ـهِ في ظعْني وفـي حلِّي[180]

وقد قطعوا كل الوشائج التي تربطهم بأرض أو نسب. يقول أبو الفتح الإسكندري، أحد بني ساسان، لمن يتعجب من لبسه زِيَّ الروم:

أنـا أُمْسِي من النبيط وأُضْـحِي مـن العربْ[181]

ما يُشبع رغبتهم هو بلوغ حد العالم والعوالم. يقول خالد بن يزيد: " قد بلغت في البر منْقَطَع التراب، وفي البحر أقصى مبلغ السفن[182]" ولا ينتهي السفر إلا حين بلوغ حدود الأراضي المعروفة والمجهولة؛ وقد تبدأ إذْ ذاك مغامرة أخرى، في مواطن اللامرئي، حيث تَرْعَشُ كائنات خارقة. يقول مرة أخرى خالد بن يزيد: "اني قد بتُّ بالقَفْرِ مع الغُول، وتزوجت السَّعْلاة، وجاوبت الهاتِف، ورغبت عن الجن الى الجِن[183]". وللشيطان دور

(176) اليتيمة، III، ص. 122.

(177) أبو دلف في اليتيمة، III، ص. 359.

(178) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(179) المصدر نفسه، III، ص. 356.

(180) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(181) مقامات الهمذاني، ص. 91.

(182) الجاحظ، البخلاء ص. 47.

(183) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

يؤديه عند الهمذاني: فهو يتناقش في الشعر مع عيسى بن هشام، ويشْحَذُ منه أبو الفتح عمامة[184].

في القصيدة الساسانية لأبي دُلَف، السَّاسَانيُّ هو كائن الانتهاك. يتزيا بزي الرهبان[185]، ويخرج أيام الأعياد عارياً[186]، ويقعد في طريق المارة فتعلوه غبرة التراب[187]، ويقوم في الثلج والوحل بلا ثوب[188]، ويطلي جسمه بالشيرج حتى يَسْوَدَّ جلده ويوهم أنه لطمته الجن ليلاً[189]، ويبكي في الأسواق عند البرد[190]، ويثقب في بدنه ثقبة وينفخ فيها حتى يتورم بدنه[191]، ويشحذ ومعه يده المقطوعة يُكدِّي عليها[192]، ويطحن الحديد والزجاج بيديه وأضراسه[193]، ويأكل القَتَّ بين أيدي الناس كالجمل[194]، ويسخر بالنساء[195] ويهزأ من الشيوخ القصاص[196]، ويرش البول على الناس[197]، ويتبرز ويفسو في المسجد[198]. . ولكونه مُنْتَهكاً مُقَلْقلاً للمعايير، فإنه يكتسب، مثل "المهرِّج الطقوسي"[199] نوعاً من القدرة السحرية. يَصنع التَعاويذ والرقي[200]، ويرقي المجانينَ وأصحابَ العاهات ويَتْفُلُ عليهم[201]، ويمارس دون عقاب نهباً طقوسياً[202]: يطوفُ على حوانيت الباعة يأخذ من هنا جوزة ومن هنا تمرة وتينة[203]، وقد يبلغ الانتهاك حداً لا يُحتَملُ فيعطونه ما يريد حتى يخرج[204].

(184) مقامات الهمذاني، ص. 181-185.
(185) اليتيمة، III، ص. 362.
(186) المصدر نفسه، III، ص. 374.
(187) المصدر نفسه، III، ص. 363.
(188) المصدر نفسه، III، ص. 375.
(189) المصدر نفسه، III، ص. 361.
(190) المصدر نفسه، III، ص. 357.
(191) المصدر نفسه، III، ص. 364.
(192) المصدر نفسه، III، ص. 363.
(193) المصدر نفسه، III، ص. 371.
(194) المصدر نفسه، III، ص. 367.
(195) المصدر نفسه، III، ص. 360.
(196) المصدر نفسه، III، ص. 363-364.
(197) المصدر نفسه، III، ص. 373.
(198) المصدر نفسه، III، الصفحة نفسها.
(199) عن هذه الشخصية انظر: L.Makarius:" Clowns rituels et comportements symboliques", art.cit.
(200) اليتيمة، III، ص، 367-368.
(201) المصدر نفسه، III، ص. 368.
(202) Cf L. Makarius, art.cit., p. 61-62.
(203) اليتيمة، III، ص. 361.
(204) المصدر نفسه، III، ص. 364.

يمكن أن يُنظَر إلى قصيدة أبي دُلَف والنصوص المماثلة باعتبارها وثائق عن حياة المُهَمَّشين في القرن الثالث والرابع. الساساني هو بمعنى ما بَعْثٌ مَديني لصعلوك الصحراء الذي كان يعيش على الغارة في انفصال عن القبيلة؛ وعوض أن ينْصب الساساني الكمائن، فإنه يشحذ ويمارس شتى الحيل. فاغتنى الأدب العربي عن طريقه، بشخصية جديدة، وتَحَوَّلَ الاهتمام من المجلس الى الساحة العامة. ولا ينبغي أن يحجب الشغفُ بالوثيقة عن نظرنا، في النصوص التي تتحدث عن المكدِّين، بعضَ الخصائص الغريبة ليس من أقلها وصفُ عالم مقلوب. حين تصير القاعدةُ مُهَمَّشةً والهامشُ قاعدةً، تكُفُّ الكديةُ عن أن تكون لعنة، بل ممارسةً وطريقة عيش يتم اختيارها في حبور.

المُنَاقَضَةُ المُعَمَّمَةُ

تُقَدِّمُ المقامة التاسعة والأربعون من مقامات الحريري نبرة هذا التحول. حين أحس البطل أبو زيد السروجي بدنو وفاته، أحضر ابنه، وعرض عليه وصيته. بدأ بتمييز أربع مهن: إمارة، وتجارة، وزراعة، وصناعة[205]. ثم استعرض مساوئها[206]، ونصح لابنه أخيراً بـ"الحرفة التي وضَعَ ساسان أساسها"[207]. ويصوِّرها له بأنها مريحة ومصدر لفوائد عديدة.

يقوم الحريري هنا، وبعد آخرين[208]، بمحاكاة ساخرة (پاروديا) للنمط القرآني الأصلي للوصية (وصايا لقمان لابنه)[209]، تُضْفي القيمة على مرتبة وضيعة، ويُحَطُّ من قيمة المراتب المألوفة. تُنْقَلُ الدلالة المرتبطة تقليدياً بالمركز إلى الهامش، فقاعدة النص النقيضي هي أن يرفض ما هو مقبول في العرف ويتبنّى ما هو محتَقَرٌ في العُرف[210]. إنَّ استخدام ضمير المتكلم يُقَوِّي هذا التحول في وجهة النظر، فالساساني يُعَبِّر عن نفسه مباشرة ويؤكِّد أن وضعه هو القاعدة التي ينبغي أن تُقَاسُ عليها الأوضاع الأخرى.

(205) **مقامات الحريري**، ص. 571.

(206) المصدر نفسه، ص. 571-572.

(207) المصدر نفسه، ص. 573.

(208) نماذج من المحاكاة الساخرة (الپاروديا) للوصية الروحية: **البُخلاء**، ص. 47-51. **مقامات الهمذاني**، ص. 204-206 (المقامة الوصية)، **حكاية أبي القاسم**، ص. 18-19.

(209) سورة لقمان، الآيات 12-19.

(210) يشير الجاحظ في **البخلاء** الى مناقضات بعض المؤلفين، أحدهم يرى "تحسين الكذب في مواضع، و. . . تقبيح الصدق في مواضع" (ص 6)، وآخر يؤكد "تفضيل النسيان على كثير من الذكر، وأن الغباء فى الجملة أنفع من الفطنة فى الجملة. . ." (ص. 7).

ويخلق الجاحظ التأثير نفسه حين يمنح القول للبخيل. يُعتبَر البخلُ عموماً نقيصة مُخجلة يجب تجنبها ولا أحد يستطيع المجاهرة بها. ولأن البخل محروم من القول المباشر، فإنه ينزوي في الظلام والصمت، ولا يُذْكَر إلا لكي يُحَقَّر ويُطْرَح كمثال مضاد للكرم. غير أن البُخل مع بخلاء الجاحظ. يُشَارُ اليه كمرتبة عليا يُشَوِّشُهَا الكَرَمُ بصورة عشوائية. ويستدل البخيل، بضمير المتكلم، بالحجج المؤيِّدة لهذا الرأي، ويسند أقواله باستحضار مثال الرسول والصحابة[211]، يُضاف الى هذا أن خطاب البخل لا يشتغل وحده بل يعادله خطاب الكرم. طوال الكتاب، يقوم حوار بين متخاطبَيْن ذوي مواقف متباينة تماماً. المواجهة المستمرة لا تَفُلُّ الأسلحة. ويُسَاق الاحتجاج من الجانبين بمهارة إلى حدٍّ أن الحلَّ يبقى متأرجحاً.

يبدو الجاحظ، في المقدمة، منافحاً عن الكرم[212] غير أن صوته المُدَاعِبَ لا يحلُّ التناقضَ، فهو لا يتدخل إلاّ طرفاً إضافياً في محاكمة البخل (أو الكرم). فالمهمَ، فضلاً عن أن مسألة معرفة من هو المُحِقُّ مسألة ثانوية، هو صرامة الاستدلال وقوة النَّقْض التي يُبْديهَا كلاَ الطرفيْن لتحطيم فرضَية الخصم. ولابد من ملاحظة أن الابتسامة المُوارِبَة لَلمؤلِّفَ لم تمنعه من الإعجاب ببلاغة البخلاء في احتجاجهم[213]. وبشكل مماثل، فإن خسَّة أعمال البطل في المقامات تمحوها، إلى حد ما، قدرته البيانية.

الصراع بين تصورين قد يتمظهر في تواجد معجمين مختلفين في نص واحد. كان الهمذاني، وهو واحد من المؤلفين "مزدوجي اللغة" في القرن الرابع، يهوى نظم أبيات صدرها بالعربية وعجزها بالفارسية[214]. ويقترب من هذه الظاهرة وجود تعابير عامية أو اصطلاحية في مؤلفات الجاحظ وابن الحجاج وابي دُلَف الخزرجي وابي المطهر الأزدي. ويقدم الجاحظ في **البخلاء** التبرير التالي: " وإنْ وجدتم في هذا الكتاب لحناً، أو كلاماً غير مُعْرب، ولفظا مَعْدُولاً عن جهته فاعلموا أنّا إنّما تركنا ذلك لأنَّ الإعراب يُبَغِّضُ هذا الباب، ويُخْرِجُه من حده[215] ".

لا ينبغي للمكتوب أن يتضمن، مبدئياً، إلا العربية الصافية التي أقرّها النحاة

[211] **البخلاء**، ص. 11-16.
[212] المصدر نفسه، ص. 2.
[213] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[214] **الديوان**، تحقيق أ. رضوان وم. شكرى، القاهرة1903 ، ص. 64.
[215] **البخلاء**، ص. 40.

واللغويون، ولا يمكن أنْ تَطْمَحَ العربية المحكيَّة، الفاسدة أو الوضيعة إلى سُمُوِّ التدوين. النص المُنَاقِضُ، الممتزج أساساً يتجاهل هذه القاعدة: أشعار ابن الحجاج وحكاية ابي القاسم مشحونةٌ بهذه التعابير العامية[216]، في القصيدة الساسانية لأبي دُلَف يؤكد نصٌّ اصطلاحي غزيرٌ غرابةَ سلوك بني ساسان؛ ولفهم هذه القصيدة، لا يكفي اختراق ثقل التصورات المُعْتادة فحسب، بل كذلك التغلب على عقبة اللغة الاصطلاحية. من يقوم بهذا العمل؟ إنهم أولئك الذين لا ينتمون لطائفة بني ساسان، ويعتبرونهم إمَّا طُرْفةً أدبية، وإما مرآة تعكس صورتهم المشوهة هم أنفسهم. إن الشرح المصاحب لقصيدة أبي دلف، وإدراج هذه القصيدة ذاتها في مجموعة مثل **اليتيمة**، يشهدان على ذلك. ولا يرى أديب ذلك العصر، المتمرس بدراسات المؤلفات الجاهلية التي لابد لفهمها من شرح لغوي، تشويشاً لعاداته في المعجم المغلق لأبيات أبي دلف. وكان يعلم، مع ذلك، أنه هو المتلقي لهذا الأدب الذي يتعرف فيه على صورته المعكوسة.

للعبة الانعكاس هذه أشكالٌ متعددة عند الهمذاني؛ وعلى سبيل المثال، هذا النص من **المقامة الساسانية**: "فَبَيْنَا أنا على باب داري، إذْ طَلَعَ عليَّ منْ بني ساسان كتيبةٌ قد لفُّوا رؤوسهم، وطلَوْا بالمَغْرة لَبُوسَهم، وتأبَّط كلٌّ واحد منهم حَجَراً يَدُقُّ به صدْرَه، وفيهم زعيمٌ لهم يقول وهم يُراسِلُونَه، ويدعو ويجاوبونه[217]".

ينظر عيسى بن هشام، مُسْتَنِداً الى الدار موْضِعَ القِيَم الثابتة والمألوفة، للمكَدِّين ذوي اللباس والحركات والأقوال (يطلبون أشياء لا يمكنهم الحصول عليها) غير المألوفة والشاذة. وحين يتعرَّف على أبي الفتح بينهم، يهتف به: "ما هذه الحيلة ويحك![218]" يتكرر الإنكار كثيراً في المقامات سواء كان مبعثه الغضب أو المداعبة ويشير إلى تصادم رؤيتين متناقضتين. سلوكُ أبي الفتح هو على النقيض من السلوك الذي يَتَبَنَّاه أو يتمنَّاه عيسى بن هشام. غير أنه لابد من إضافة أن هذا الأخير، رغم كونه القائم بالسرد، لا يملك وضعا متميزاً، فمخاطبه يحاوره، ويَعْرِض موقفه بنفسه، ويؤكد بذلك أنه ذَاتٌ تمتلك نفس الحقوق. الخلاف بينهما لا يُفْضِي مع ذلك إلى أي حلٍّ حاسم، سواء على صعيد المقامة الواحدة أو مجموع المقامات. إن

(216) يُبَرِّرُ أبو المطهر الأزدي وجود التعابير العامية في مؤلفه بنفس تبرير الجاحظ (**حكاية أبي القاسم**، ص. 2). وقد اهتم المقدسي من جهته بأنه "سيتكلم في وصف كل إقليم بلسانه" (ذكره يوهان فك: العربية، ص 199، ونحيل على الفصل الثاني عشر من كتابه هذا: "وصف المقدسى للصلات اللغوية فى المحيط الإسلامى إبان القرن الرابع الهجرى- العاشر الميلادى"، ص. 198-214.)

(217) **مقامات الهمذانى**، ص. 92.

(218) المصدر نفسه، ص. 95.

مقامات الهمذاني، مثل **بخلاء** الجاحظ، موضعٌ لِحوارٍ يتنازع فيه نظامان تُمَثِّلُ كلٌ واحد منهما شخصيةٌ.

كلُ واحدة من الشخصيتين الرئيسيتين نقيضٌ للأخرى، غير أننا نلاحظ أحياناً استبدالات، وتحولات تُلَوِّن هذه الخُطَاطة الجامدة. فليس من النادر أن التناقض الذي يجعل عيسى بن هشام وأبا الفتح الاسكندري في قطبين متعارضين، يبرز عند كل واحد منهما على شكل نَشَازٍ أو سلوك غير مُتَّسق. لا يمكن استبعاد خَطَر عَدْوَى لَطيفَة. يُقَلِّد عيسى بن هشام، ذي السلوك الرفيع، أبا الفَتح أحياناً، ويتصرَّف تَصرُّفَ مُكَدٍّ في **المقامة البغدادية والمقامة الموصلية**.[219]

مثالٌ آخر عن العَدْوَى: يخبرنا الثعالبي أن الصاحبَ بن عبّاد كان كثيراً ما يجاذب أبا دلف الحديث وانتهى إلى الاستئناس بلهجة المكدين[220]. التواطؤ الذي حصل بين الوزير والمتخصِّص في الكدية جعلهما قادرَيْن على تبادل خطابات لا يفطن لهما الحاضرون معهما[221]. وبشكل من الأشكال، فإن أبا دلف جعل الصاحب ينضوي تحت راية الكُدْية؛ وفي لحظات فراغه، كان يترك الجرثومة الخبيثة تفعل فعلها فيتحول إلى واحد من بني ساسان. . . ليست القصيدة الساسانية لأبي دلف قائمةً تُعَدِّدُ حيَل الشحاذين أو المكدين فحسب، بل إن العدوى تَتَعَمَّمُ وتُصيبُ الجميع. وعلى رأسهم الشعراء، هؤلاء المتكسبين المُلِحَاحين[222]. يَضُمُّ بنو ساسان إلى صفوفهم حُثالة الناس كما يضمون **الآخرين**:

فنحن النّاسُ كل النا س في البر والبحر[223]

عوضاً عن انقسام وانشطار، يوجد ما وراء أشكال الحياة المختلفة، والعَرَضيَّة، تصنيفٌ للبشر في إطار واجد. نرى الخليفة المطيع وهو يُكَدِّي من معز الدولة[224]. لا يكفي أن نرى في صورة الخليفة- الشحاذ هذه شهادة عن علاقات القوة بين خليفة لا سلطان له والحاكم

(219) المصدر نفسه، ص. 59-62، وص. 98-103.
(220) اليتيمة، III، ص. 357.
(221) المصدر نفسه، III، ص. 363.
(222) المصدر نفسه، III، ص. 341.
(223) المصدر نفسه، III، ص. 359.
(224) المصدر نفسه، III، ص. 371.

البويهي[225]. لابد كذلك من إدراك "زاوية الرؤية غير المألوفة"[226] التي ساقت الى هذه النتيجة غير المتوقعة. إجمالاً، يمكن تلخيص هذا الأمر على الشكل التالي: يُعَدُّ مِنْ بني ساسان كلُّ مَنْ كان في وضع المتسول أمام واهب؛ حينئذ تظهر العلاقات الإنسانية في ضوء جديد ومُسْتَحْدَث.

الرؤيةُ المُنَاقِضية للتاريخ

قَدْ يُهَاجَمُ الرأيُ الأكثر انتشاراً بطريقة غير مباشرة. ينتقد الهمذاني، في إحدى رسائله، ، الاعتقادَ المستندَ الى أكثر من حديث نبوي[227]، والذي يرى أن في سير التاريخ تزايداً في فساد العالم. فبِقَدْرِ ما تَمْضي الأجيال، يَخْبُو النورُ الأصيل ويستمر ذلك حتى يفقد كلٌّ بريق. لكن الهمذانيَ، بدل أن "يهبط" مجرى التاريخ، فهو يصعده الى آدم، مروراً بفترة الرسالة (التي لا يمنحها أيُّ امتياز)؛ وفي كل مرحلة تتم العودة إليها يلاحظ الشرَّ نفسَه لدى الإنسان. ويستخلص: "وما فَسَد الناسُ وإنما اطَّرَدَ القياسُ. ولا أظلمتْ الأيام وإنَّما امتدَّ الظلام"[228]. وبالفعل، ينبغي لكي يفسد العالم أن يكون نقياً في لحظة ما سابقة[229]، وبعد ذلك ظهرتْ وتطورتْ بذور الفساد مُفْضيةً في النهاية الى تحلُّل عامٍّ ونفي للصفة الأصيلة. غير أن الهمذاني يلاحظ أنه منذ الانسان الأول حتى "الدولةَ العباسية، فقد رأينا آخرَها وسمعنا أوَّلَها"[230] تشير المُؤشِّرات الزمنية إلى الفساد نفسه وهو يستمر دون أن نستَطيع القول بأنه يتضاعف أو يتناقص؛ إنه يستمر فحسب بإصرار وإسهاب.

طريقة الرؤية هذه، التي تنفي التقدم، وتطرح مبدأ التتابع التكراري، تبدو لنا هامة، لا في حد ذاتها، بل بما لها منْ شَبَه ببعض مظاهر المقامات. هذا نص من **المقامة الصيمرية**، تتحسّر فيها الشخصية على مصيرها بعد أن آلت الى الفقر. يظهر هنا المنظور غير المعتاد منْ فَحْصٍ للأوجه المتعدِّدَة لحالة ما: "وحصلتُ في بيتي وحدي، مُتَفَتِّتَةٌ كَبِدي لِنَحْسِ جَدي. قد

[225] عن هاتين الشخصيتين انظر ك. ف. زيترستين: "المطيع"، **دائرة المعارف الإسلامية**، III، ص. 847-848؛ "معز الدولة"، **دائرة المعارف الإسلامية**، III، ص. 753-754.

[226] باختين: **شعرية دوستوفسكي**، المرجع المذكور، ص .153.

[227] Cf.Brunchvig: "Problèmes de la décadence", In **Classicisme et déclin culturel dans l'histoire de l'Islam,** actes de symposium international de l'histoire de civilisation musulmane, Paris,1965, G.P. Maisonneuve, p.58.

[228] **رسائل بديع الزمان**، ص. 417.

[229] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[230] المصدر نفسه، ص. 414.

قَرَّحت دموعي خَدِّي [. . .] وقد ذهب جاهي ونفدت صِحَاحي، وقَلَّ مَرَاحي. وسَلَحْتُ في راحي. ورفضني الندماء، والإخوان القدماء. لا يُرْفع لَي رأس، ولا أُعَدُّ في الناس. أوْتَحُ منْ بزيع الهرّاس، ورزين المرَّاس. أترددُ على الشطِّ، كأني راعي البط. أمشي وأنا حافي، وأتبع الفيافي. عيني سَخينة، ونفسي رهينة، كأنّي مجنون أفْلَتَ منْ دَيْر أوْ عَيْر يدور في الحَيْر. أشد حزناً من الخنساء على صخْر، ومن هند على عمرو. وقد تاه عقلي وتلاشتْ صحتي، وفرغت صُرَّتي. وفرَّ غلامي، وكثُرَتْ أحلامي وجُزْتُ في الوساوس المقْدار [. . .] أظهرُ بالليل وأخفى بالنهار. أشأم من حَفَّار، وأثقل منْ كرَاء الدار، وأرعنَ من طيطئ القَصَّار، وأحمق من داود العَصَّار. قد حالفتني القِلَّة وشملَتني الذِّلَّة وخرجتُ من المِلَّة، وأبْغضْتُ في الله»[231].

الجُمَلُ تتوالى في النص، لكن الزمن السردي متوقف. دَوَالٌ عديدة تُنَقِّطُ نفسَ المدلول. لحظةٌ منَ المَحْكي تُعاندُ في تكرار نفسها وتُبْطىءُ في إنجاب حَال مُوَالية. وعن سؤال: «وبعد، ماذا حدث؟»، لا يُقَدِّم النصُّ إلاَّ إجابة مُخَيِّبَة بلا نهاية. مفعوِل المفاجأة ليس صادراً عن رأي فيه مناقضة، وإنما من تشتيت حالة في سلسلة تراكمية ومن تمديد المحور الاستبدالي على المحور النظمي. صحيح أن النص مُنْدَرِج في مجموع وما هو بالتالي إلا لحظة في سيرورة؛ غير أنها لحظة خاصة تعاند في تكرار ذاتها قبل الدفعة التي ستجعلها تتقدم.

وإذا اعتبرنا الآن، لاشَذْرة واحدة، بل مجموع المقامات سنلحظ تنظيماً مماثلا. نعلم أن الراوي يتعرّف على أبي الفتح رغم كل أشكال تنكُّر هذا الأخير، وما التعرُّفُ إلا إحدى العلامات المتكرِّرة بصورة حتمية تقريباً. من مقامة لاخرى تتأكد خُطَاطَة سردية، منْوال ينسج أثوابا ذات الوان متغيرة، لكنها مصنوعة من المادة نفسها والمَقَاسات نفسها. إن دوام الطبقة العميقة تحت قناع السطح هو في علاقة تَمَاثُلٍ مع التصور الهمذاني للتاريخ، تصور لا يرى في ركَام الحقَب التاريخية من معنًى سوى تكرار الفساد، أي عودة المثِيل.

لصوص ومُكَدُّون

التراكم والتعداد الذي لا يَمَلُّ، وفَحْصُ ظاهرة من كل زواياها وتسميةُ وجوهها المختلفة، سِمَةٌ مُشْتَركةٌ بين الجاحظ وأبي دلف والهمذاني. يُسْهِبُ الجاحظ حين يُعَدِّدُ

[231] مقامات الهمذاني، ص.210-211.

الأصنافَ المختلفة للصوص[232]، والطفيليين[233]، والبخلاء، والمكدين، الخ. ومن جهته، خصَّصَ الهمذاني **المقامة الرصافية** لتَعْدَاد يَبْعَثُ على الدُّوَار لحيَل اللصوص. ورغم أن هذه المقامة مخصصة للصوص، فهي تشترك مَع **المقامة الساسانية** في اهتمامها بالمهَمَّشين الذين يَبْتَزُّون بوسائل مختلفة أموالَ وممتلكات غير المهمشين. يشير الهمذاني الى مختلف الحيل بكنايات فيها شيء من الاختصار، وقد جرَّدَ محمد عبده كلَّ صبره للتغلب على غموضها. وهكذا فإن " من يدعو الى الصُّلْح "[234] هو ذلك اللص الذي يرقب متنازعيْن حتى إذا اشتبك النزاع جاء ليصلح بينهما، فيمد يده إلى جيوبهما. . . .

كل حيلة من حيَل اللصوص، مثل كل حيلة من حيل المكدين، تكشف محكياً يَعْرِضُ الشارح أنْوِيَتَه السَّردِيةَ المَتتالية. وقد يُطْرَح سؤال بهذا الصدد. لماذا جعل الهمذاني من بطَله مكدياً لا لصاً؟ لماذا اختار النَّهْل من لغة أبي دلف بدل تلك التي دَوَّنها بنفسه في **المقامة الرصافية**؟ لايبدو لنا السؤال عبثاً، لأنَّ البحثَ في "ممكن" سردي مهجور يُتيح تعريفاً سلبياً للمقامات. وعلى أية حال، فإنه **كان بإمكان** الهمذاني أن يجعل من أبي الفتح لصاً دون أنْ يُخلَّ خللاً كبيراً ببنية مؤلَّفه؛ ذلك لأن اللص، شأنه في ذلك شأن أحد بني ساسَان، يظهر بغير حقيقته، ويلعب على اللاتطابق بين الكينونة والظهور. صحيح أنه يعمل عادة في الصمت والظلام، في حين أن محور المقامة هو خطاب -فُرْجَة يحتاج إلى جمهور الساحة العامة، أو إلى مستمعي المجالس المُرْهَفي الذوق. لكن حيل اللصوص التي عدَّدَها الهمذاني لا تنفي إمكانية خطابَ يمكن أن يتَّخذَ، على غرار خطاب المكدين، أشكالاً مختلفة.

لنَتَخَيَّل المقامةَ التالية: يَحُلُّ عيسى بن هشام، خلال أحد أسفاره، بمدينة، ويتوجه إلى سوقها، يبصر برجلين يتنازعان. يأتي "المُصَالِحُ" فيشرع في تهدئة الخصمين وهو أثناء ذلك يسرقهما. حين يفطن الرجلان للحيلة، يكون اللص قد اختفى. بعد مدة، يصادف عيسى بن هشام اللصَّ، فيتعَرَّف فيه على أبي الفتح. يُبَرِّرُ هذا الأخير فعْلَه كعادته، أو ينشد أبيات فخر[235].

[232] تصنيف حيل لصوص النهار وتفصيل حيل سراق الليل. انظر البخلاء، ص. 247.

[233] البخلاء، ص. 349.

[234] مقامات الهمذاني، ص. 158.

[235] في المقامة التاسعة والعشرين من مقامات الحريري (المقامة الواسطية)، يصنع البطل أبو زيد السروجي حلوى بها بنج مخدر لضيوف خان من الخانات، وحين ينام هؤلاء، يسلبهم ما يملكون. ويبدو كأن الحريري يسرد في هذه المقامة واحدة من الحيل التي عددها الهمذاني، فمن بين اللصوص "من نوم بالبنج" (مقامات الهمذاني، ص. 159).

ما الذي دفع اذن الهمذاني ليجعل من بطله مكدياً؟ كيف حدث أنه في مُؤَلَّف مكتوب في معظمه بأسلوب رفيع، ومُوَجَّه، لهذا السبب نفسه، إلى جمهور من المتأدبين النبيهين، أنْ كانت الثيمة ذات الدور الأول هي الكدية؟ فمن واجبنا، إذْ لاَ يتعلق الأمر بنزوة عارضة، أنْ نتتبَّع المعطيات الثقافية التي أمْلَتْ هذا الاختيار.

لن يتغير تركيب المقامة لَوْ حلَّ اللصُّ محَلَّ المكِدي، لكن معنى المؤلَّف سيتلاشى ويفقد كل حافز تاريخي. إذا كان اختيار الهمذاني قد وقع على المكدي، لا على اللص، فلأن هذا الأخير لا يمتلك أية مُمَاثَلَة بالشاعر (وعموماً مع الأديب)، في حين أن المكدي يكشف عن هذه المماثلة.

الفصل الرابع

الشاعر والمكْدِي

من وجهة نظر التاريخ، ليس وجود فترات انتقال أمراً استثنائياً بل يبدو طبيعياً: كل ثقافة بسبب تاريخيتها تمتلك في كل لحظة، ومن بين العديد من المعطيات التي تظهر بها، عناصرَ بنيوية لـمَا كانت عليه ولما ستكون عليه في آن معاً. أما نماذجنا لتفسير هذه المعطَيات فهي على العكس من ذلك غير تاريخية بمعنى ما، وإنْ يكن ذلك بسبب أن بناءها يتطلب اتساقاً داخلياً لا يمكن أن يوفره الوجود المحض للمعطيات اللا متجانسة.

ا. ج. غريماس.

مفهوم الأدب

يُفْصِحُ الهمذاني أحياناً في مقاماته كما في رسائله عن التشابه بين وضع الشاعر ووضع المكدي. لَا نعني بذلك طبعاً اختزال المقامات إلى تشخيص للشاعر– المستجدي، والاعتقاد بأننا عثرنا على التفسير الذي يتيح لنا الكشف عن أسرار مُؤَلَّف مُلْتبس من كل الوجوه. ما نود الإشارة اليه هو ان هذا المؤلَّف لا يصف مغامرات عيسى بن هشام وأبي الفتح الاسكندري فحسب، بل **أيضاً** الوضع التاريخي للهمذاني وللعديد من نظرائه.

يَجْهَر أبو الفتح بأن الزمان أصبح حَرْباً لكل ذي أدب[236]. ولا قرابة بين الأدب والذهب، فليس للأدب جاهه ولا قدرته. وليس **أدب الكُتّاب** لابن قتيبة، ولا اشعار الشّماخ والكميت والعجاج عُمْلَةً رائجة[237]. ولا تمكن كذلك المقايضة بالقرآن والحديث والفقه والنحو بألبسة وعطور وخبز ولحم[238]. عبثاً يكُون مُريدُ الأدب عارفاً بهذه العلوم المختلفة، فالفائدة التي يمكن أن يجنيها غير مؤكدة.

من العسير الإحاطة بمفهوم الأدب وتحديد مجاله. في مرحلة أولى، وعلى سبيل الاكتشاف، سنطرح تعريفاً لـ "النص" اقترحه سيميوطيقيون سوفيات: "مفهوم النص، بمدلوله في دراسة عن الثقافة، متميزٌ عن المدلول الذي يستخدمه اللسانيون. نقطة الانطلاق في المفهوم الثقافي للنص، هي اللحظة التي يتوقف فيها التعبير اللساني المحض عن كونه كافياً لكي تصير رسالةٌ ما نصاً. ونتيجة لذلك فإن مجموع كتلة الرسائل المتداولة بين جماعة ما تُعْتَبَرُ "لانصا"، وعلى هذه الخلفية تتميز فئةٌ من النصوص تُقَدِّمُ مُؤشِّراتٍ عن تعبير إضافي يمتلك دلالة في نسق ثقافة معينة[239]".

في الثقافة العربية الكلاسيكية، يصير ملفوظٌ ما نصاً أدبياً حين يَصْدُرُ عن سَنَد مُعْتَرَف به[240]. يشمل الأدب الملفوظات التي تُعْتَبَر أصيلة وكذا الملفوظات المرتبطة بها؛ بعبارة أخرى يقوم الأدب على فكرة المؤلِّف- الأصل. صحيح أنَّ نوعاً من عدم الجدِّية كان يطبع نسبة النصوص إلى أصحابها، وأن الانتحالات والتزييفات المُريبَة والممارسات المغشوشة كانتْ أمراً شائعاً. غير أن هذا لا يُغَيِّرُ من واقع أنَّ ملفوظاً ما، صحيحاً كان أو مُنْتَحَلاً، هو بحاجة إلى مُؤَلِّف ضامن لصحته حتى يصير نصاً. وأكثر من ذلك فالنسبة الخاطئة، بوجودها ذاته، تؤكد أن نصّاً لا يستطيع أن يفرض نفسه دون اسم مؤلِّف يكفله ويُثْبِتُ **صدْقَه**. وإذا استعرنا تعبيراً مُسْتَمَداً من علوم الحديث، نقول إنَّ النص الأدبي محتاج الى "قوائم" يعتمد عليها كي يَرُوجَ ويُتَقَبَّلَ. في غياب القوائم أو القيْد[241] الذي يربطه بسَنَد مُعترَف به صراحة، يخرج النص عن مجال الأدب ويدخل في صنف اللانصوص (ذلك ما حدث مثلاً **لألف ليلة**

(236) **مقامات الهمذاني**، ص. 145.

(237) **رسائل بديع الزمان**، ص. 222.

(238) المصدر نفسه، ص. 395-396.

(239) Ju.M.Lotman et A.M.Piatigorsky," Le texte et la fonction", **Semiotica**, 2,1969, p.206.

(240) Cf. M. Arkoun: **Contribution a l'humanisme arabe au IV/X siecle, op. cit.** p. 148-149.

(241) Cf I. Goldziher : **Etudes sur La Tradition islamique, op, cit, p. 172.**

وليلة). وهكذا فالأدب مبدأ يُتيحُ الخطابَ حاصراً إيَّاه في الوقت ذاته ضمن حدود مُخَطَّطَة بصرامة. يمكن للنصوص أن تتكاثر، لكن في سياق سلسلة إسْناد قد تبلغ أحيانا درجة من الشهرة بحيث لم تعد حاجة حتى إلى ذكرها.

الدراسة المُنْفَصِلَةُ للعلوم العربية تمنع عموماً منْ إدراك القاعدة المشتركة التي تقوم عليها. حين ينصح ابن قتيبةَ الشاعرَ بعدم التجديد، وحينَ يحظُر عليه "أن يرحل على حمار أو بغل أو يصفهما لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير"[242]، فإنه يتوافق مع النحوي والفقيه اللذين يؤكدان تعلقهما بالأصل. الأدبُ بَرْمَجَةٌ للمستقبل تبعاً لنموذج الماضي. رغم استقلالية الشعر النسبية وامتلاكه لقواعد إنتاجه الذاتية، فهو شاهد على التأثير الفعَّال لمجموعة من النصوص يكون الشاعر مدعواً لتكرارها. إن تكريس الأنواع والموضوعات القديمة يطال المستقبل ويرسم دائرة راسخة لا يمكن أن تنتج خارجها سوى اللانصوص.

نقرأ في مقامات الهمذاني هذه العبارة: "رأيتُ بالأمس رجلا يَطَأُ الفصاحة بنعليه[...] يسألُ الناس"[243]. أنْ تثير شخصيةٌ الإعجابَ بأدبها وأنْ تُضْطَرَّ إلى التسول لتأمين عيشها، هذا نشازٌ لا يُحتَمل، ومناقضة تثير سُخْط عيسى بن هشام الذي كان همه الأول، كما نعلم، هو اكتساب الأدب[244]. يحيا أبو الفتح، رغم فصاحته، حياة بائسة؛ عبثاً ينتج **نصوصاً**، عبثاً يكون مستودعاً للقيَم الشعرية التي تدعمها الجماعة، فهو يعيش عيشة المكدي: "مَا لَكَ مع هذا الفضل، ترضى بهذا العيش الرَّذْل؟[245]".

يذكر الهمذاني في واحدة من رسائله أن مقاماته موضوعها الكدية[246]. يبدو هذا القول للوهلة الأولى مفتقداً للدقة: ليست الكدية الموضوعة الوحيدة المُعَالَجة في المقامات، هذه المقامات التي تخصص حيزاً لمجموع موضوعات الأدب تقريباً، غير أن كل شيء في المقامات تابع للكدية باعتبارها غاية نهائية. أياً كان مستوى كلامه، لا يهدف أبو الفتح، أغلب الأحيان، سوى إلى إثارة كَرَم مستمعيه. إن إمكانيات اللغة مُعَبَّأة نحو هدف محدد. وإذْ يميز الهمذاني موضوعة الكدية، ويكرِّس لها كنوز بلاغته، فلكونها تتيح له وصف الوضع الجديد المخصص لمُنْتِج النصوص من زاوية نظر غير مُعْتَادة.

[242] ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق محمد أحمد شاكر، القاهرة، 1967، I، ص. 20-21.

[243] مقامات الهمذاني، ص. 151.

[244] انظر ما قيل آنفا، ص. 17-18.

[245] مقامات الهمذاني، ص. 145.

[246] رسائل بديع الزمان، ص. 390.

أثناء المناظرة المشهورة التي واجه فيها الخوارزمي[247]، يقول الهمذاني لخصمه قصد إهانته: "[. . .] وأنت شاعر" [248]، إنه اتهام خطير يعادل هذا الاتهام الآخر: "يا شحاذ ويا مكدي"[249]. وإذْ يفطن إلى أن الشتيمة قد تعود عليه، يسارع إلى إضافة "أنت أشحذ، وفي الكدية أنفذ، وأنا قريب العهد بهذه الصنعة[250]". باختصار، صار قول الشعر وصمة عار وخزي. وتسرد المقامات، في استعراضها لمظاهر متعددة من الأدب، مِحَنَ المتكفِّل بتلك المظاهر.

قُدمَا ومُحْدَثُون

ما كان الشاعر يُعْتَبر دائماً مكدياً. مضى زمنٌ كان فيه شخصية تحظى بالتقدير، إضافة إلى امتلاكه لقدرة خارقة. كيف حدث أن صار مكدياً؟ يبدو لنا أن الجواب عن هذا السؤال ينبغي البحث عنه في **الوظيفة** الممنوحة للشعر في السياق الثقافي للقرنين الثالث والرابع الهجريين، وظيفة تختلف عن تلك التي كان معترفاً بها في القرون السابقة.

لن يهدف ما سيتلو من ملاحظات إلى رسم الخطوط الكبرى لتاريخ الأدب العربي، أو إثارة القضية الشائكة لتَحْقيبه. ما نتوخاه هو كيف كان التصورُ عن الشاعر، والوظيفة الاجتماعية للشعر، وفي الآن ذاته، خصائص النص الشعري. سيكون خيطنا الهادي هو هذا السؤال: لماذا (ولأي غاية) يجري تأليف قصيدة أو نص نثري؟ بعبارة أخرى: ما علّة وغائيةُ النص الشعري؟ لا جدوى من الدراسة المنفصلة، على غرار نموذج مبتذل لحياة الشاعر وعصره وآثاره. المنهج الذي ندعو إليه يهدف الى قلب هذه المظاهر الثلاثة بدراستها مُجْتَمعَةً وإبراز كيفية خضوع حياة الشاعر للتحديدات المعقَّدة لوسط ثقافي، وكيف تكون تصوَرات هذا الوسط مدعومةً ومثبتةً أو مشوشةً بنموذج كل شاعر على حدة، وكيف يتم الانزلاق، الخَفيُّ أحياناً، من تصور إلى آخر، وكيف يمكن لتصورات مختلفة أو متناقضة أنْ تتعايش بسلامَ أو تتصارع، وأخيراً كيف تتضمن المؤلفات شهادة عن الوظيفة المخصصة للشعر وللشاعر.

كي نفهم بشكل أفضل صورة الشاعر كما تتجلى في المقامات، سنبدأ بتحليل نص من

[247] نص المناظرة في رسائل بديع الزمان، ص. 28-84.
[248] المصدر نفسه، ص. 51.
[249] المصدر نفسه، ص. 49.
[250] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

العمدة لابن رشيق يتحدث عن الشاعر الجاهلي: "كانت القبيلة من العرب إذا نَبَغَ فيها شاعر أَتَتْ القبائل فهنَّأَتْها، وصنعت الأطعمة، واجتمعت النساء يلعبن بالمزاهر[251]، كما يصنعون في الأعراس، ويتباشر الرجال والولدان، لأنه حماية لأعراضهم، وذَبٌّ عن أحسابهم، وتخليد لمآثرهم، وإشادة بذكرهم[252]".

من المناسب ملاحظة أن القبائل لا تأتي لتهنئة الشاعر وإنما لتهنئة القبيلة. لا يُفْصَلُ بين هذا وذاك: تُحْدِثُ الرابطة القبلية مفعولها جاعلةً من انتصاره انتصاراً لمجموع القبيلة. تُخَلِّدُ الاحتفالات والأعياد الدورَ العظيمَ للقول الشعري النابع من الجماعة والعائد ليذيع عبرها. إن الجماعة هي ذلك "الشيطان" الذي يَتَقَمَّصُ الشاعرَ ويدفعه حيناً فحيناً إلى القول. خرافة الشيطان الملهم إسْقاطٌ لضغط الجماعة على الشاعر الذي تتغنى أشعاره بحساسية مشتركة، ونماذج ثقافيةَ مُعْتَرَف بها، وتؤكد حقيقةَ قوة تماسك جَلية. لا مجال في الإنتاج الشعري للفصل بين قسم خاصّ بالحياة الشخصية للشاعر، وآخر خاص بالجماعة. أنْ يتغنى الشاعر بأحد الأسلاف، أو بالحب أو النصر، أو يَرْثي ميّتاً، أو يُهاجِم عدواً، فشيطان القبيلة هو الذي يُمْلي عليه دائماً ما ينطق به.

من الواضح أن ابن رشيق يرسم نمطاً مثالياً ويطرح جوانب وتفاصيل من الظاهرة المدروسة. ومن الواضح أيضاً أنَّ أَسْلَبَة صورة الشاعر الجاهلي تُمْليها اهتمامات الناقد ومعاصريه: مضى عصرٌ دون رجعة وطرأ تغيُّرَ في وظيفة الشعر، وفي صورة الشاعر وفي الشعر ذاته. متى حدث هذا التحول؟ من غير الممكن بالطبع تحديد تاريخ دقيق، نستطيع فحسب أنْ نُحيل على تمييز قدماء/مُحْدَثين الذي صار في عصر ابن رشيق موضوعة أدبية[253].

القدماء، إجمالاً، هم شعراء الجاهلية، ومعاصرو البعثة النبوية، وشعراء بني أمية، ويُقَدِّمُون عموماً فضاءً شعرياً لم يعرف انقلاباً حاسماً. وتتفق الكتب المدرسية على القول بأن الشعر الأموي لا يختلف عن الشعر الجاهلي إلا بسمَات ثانوية (تأثير القرآن مثلاً على هذا الشاعر أو ذاك). ولـمَّا كانت خصائص النص ثابتة، فالوظيفة الاجتماعية للشعر لم تعرف، رغم بعض التعديلات، تغيراً ملحوظاً، لم يَمْحُ الاسلام النزاعات بين القبائل والتي

[251] نوع من الآلات الموسيقية الوترية.
[252] **العمدة**، I، ص. 49.
[253] المصدر نفسه، I، ص. 73-76.

ستنضاف اليها المنافسات السياسية- الدينية. ويظل الشاعرُ الناطقَ الفذَّ في لعبة الصراعات التي تتجابه فيها الاتجاهات المختلفة. بمؤازرة من الخطيب، كان يفرض نفسه شخصيةً جديرةً بالثقة، يُرهَبُ قولُها، وتستطيع بنجاعة الإطاحَة بسمعة أو تجميلها. كانت هناك بالطبع اللعنة القرآنية ضد الشعراء[254] غير أن هذه اللعنة ذاتها تؤكّد قدرة الشعر الشبيهة في مفعولها بقدرة السلاح.

ظهر مع المحْدَثين انقطاع في وظيفة الشعر وفي صورة الشاعر[255] وفي الفن الشعري. المكانة المتعاظمة الأهمية التي احتلها التدوين، ارتفاع شأن كاتب الديوان وتأسيس علوم لكل منها موضوعها المحدد، كل هذه الأمور ستخلق وضعاً جديداً كل الجدة متميز بتوزيع جديد للمعرفة. في حين أنه قد كان للشاعر "القديم" شبه احتكار للقول، رأى الشاعرُ "الحديث" نفسه في منافسة مع المُؤرّخ، والفقيه، وعالم الحديث، والمفسِّر، والمتكلم، والجدلي، الخ. لم يعد للشعر، وسط تكاثُر الأصوات هذا، سوى صوت ضعيف وخجول. صارت الوظيفة السياسية الدينية التي كان يُؤَمِّنُهَا مُحتَكَرَةً أساساً من قبَل الحديث. لم يعد العراك يجري بالقصائد؛ النزاعات التي تنبثق داخل الجماعة تُفَضُّ بواسطة الأحاديث. لا ينبغي التقصير في التأكيد على الأهمية التي اكتسبها هذا "النوع" الذي يعرض بأمانة ومرونة التوترات الثقافية للجماعة، فلم يُفْلِتْ أيٌّ مجال من تدخله المتطلع ورقابته النَّاظمَة.

لَـمَّا صار الشعر محروماً من وظيفته التقليدية، فَقَدَ بذلك علَّة وجوده في شكله القديم. فحاول المُحْدَثُون حينئذ التخلص من الخضوع للموضوعات الجاهلية وإنتاج شعر يستجيب للأوضاع الجديدة. وانتهى الأمر بعد صراع محتدم أن يرى النور شعرٌ مَديني. تَغَلَّبَ التاريخ على المطلَب الذي صاغه ابن قتيبة بالأمانة للأصل. وصار التجديد، الذي منحه الإجماعُ مشروعيته، المعيارَ السائدَ تقريباً؛ فبلغت الجرأة بالمؤلفين أن استَلْهَمُوا اللهجات الاصطلاحية والعامية. ذلك لأن المحدثين، قد جرت تَنْحِيَتُهُمْ على نطاق واسع عن شؤون "المدينة" وعن النقاش اللغوي حول القرآن. يزدري النحَاةُ لُغَتَهُم الملحونة والفاسدة، ويقتصرون على "نصوص" القدماء. منْ هؤلاء يستمد النحاة "الشواهد الشعرية" عن سلامة تركيب أو قاعدة. يستطيع المُحْدَثُون أن يسمحوا لأنفسهم بانتهاك القواعد الشعرية واللسانية: لا أحد يأخذهم مأخذ الجد وآثارهم الشعرية لا سلطان لها على فهم القرآن.

(254) سورة الشعراء، الآيات 224-228. لابد من التذكير بأن اللعنة لا تشمل جميع الشعراء.

(255) Voir J.E.Bencheikh:**Poétique arabe**, Paris; 1975, Anthropos éd.p.27-33.

في ظل هذه الأوضاع، ستنشأ مجادلات تهاجم مشروعية الشعر وتصل الى حد إنكار حقه في الوجود[256]. فإذا لم تكن للشعر فائدةٌ في أمور هذا العالم، ولا في إعْداد المؤمن للعالم الآخر، فمن الأفضل الإشاحةُ عنه بحزم[257]. لكن كان من المسلم به أن القدماء من خلال ارتباطاتهم العديدة بالبعثة النبوية يُفْلتُون من هذا التشكيك، فلا أحد يضع موضع الشك ضرورة دراستهم بهدف تفسير صحيح لكلام الله؛ وليس بإمكان المحدثين، على العكس من ذلك، أنْ يستفيدوا من هذه الحجة المُطَمْئنَة. فأشعارهم تُرْفَضُ، والصورة التي يُكَوِّنُهَا الناسُ بعيدة عن أن تكون سارّة: "بل ما ظنك بالشعراء والخطباء الذين إنما تعلموا المنطقَ لصناعة التكسب؟ [. . .] واعلمْ أنه في مَسْك مسكين وإنْ كان في ثِيَاب جيّاد، وروحه روحُ نَذْل وإن كان في جرْم مَلك. وكلهم وإن اختلفت وجوه مسألتهمَ واختلفتْ أقدار مطالبهم، فَهُوَ مسكين. إلاَ أنَّ واحدا يطلب العُلَقَ، وآخر يطلب الخِرَق [. . .] فجهة هذا هي جهة هذا، وطُعمة هذا هي طُعمة هذا[258]".

غايتهم هي الإثراء والوسائطُ المستخدمة وسائط المكدين. تكفي مقارنة هذا النص بنص ابن رشيق المذكور أعلاه لإدراك المسافة التي تفصل الشاعر المُحْدث عن الشاعر القديم. صحيح أن نص الجاحظ لا يخلو من مبالغة لكنه لهذا السبب يكشف عن حالة ذهنية عامة. وسيعود ابن خلدون بعد زمن للاحتقار اللاصق بالمُحْدَثين؛ هذا ما يقوله أولا عن الشعراء في ظل الأمويين وأوائل العصر العباسي: " ثم جاء من بعد ذلك المُلْكُ الفحل والدولة العزيزة، وتقرَّب إليهم العرب بأشعارهم يمتدحونهم بها. ويُجيزهم الخلفاء بأعظم الجوائز على نسبة الجودة في أشعارهم ومكانهم من قومهم، ويحرصون على استهواء أشعارهم، يَطَّلعُونَ منها على الآثار والأخبار واللغة وشرف اللسان، والعرب يطالبون ولدهم بحفظها[259]".

ثم يضيف ابن خلدون بعد ذلك: "ثم جاء خَلْقٌ من بعدهم لم يكن اللسان لسانهم، من أجل العُجْمَة وتقصيرها باللسان، وإنما تعلَّمُوه صناعةً، ثم مدحوا بأشعارهم أمراء العجم الذين ليس اللسان لهم طالبين معروفهم فقط، لا سوى ذلك من الأغراض، كما فعله حَبيب والبحتري والمتنبي وابن هانئ ومن بعدهم إلى هلم جراً. فصار غرض الشعر في الغالبَ إنما

[256] هذا ما يفسر وجود دفاع ومنافحة عن الشعر: الجرجاني، **دلائل الاعجاز**، ص. 60-74، ابن رشيق، **العمدة**، I، ص. 14-19.

[257] **دلائل الاعجاز**، ص. 56.

[258] **البخلاء**، ص. 174-175.

[259] ابن خلدون، **المقدمة**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الثالثة، 1967، ص. 1123.

هو الكدية والاستجداء لذهاب المنافع التي كانت فيه للأولين، كما ذكرناه آنفا. وأنفَ منه لذلك أهلُ الهمَم والمراتب من المتأخرين، وتغيَّرَ الحالُ وأصبح تعاطيه هُجْنَة في الرئاسة ومذَمَّةً لأهل المَناصب الكبيرة [260]".

المقامَةُ والقَصيدَة

في سيرة العديد من "المُحْدَثين" سمةٌ ثابتة: الرحلة للبحث عن ممدوح. اللامركزية السياسية، حياة البلاط، تجانس العاداتِ والنماذج الثقافية، كل هذا قد شجَّع وُجودَ حُمَاة للأدب، وأوْجد لدى الأدباء شروط حياة مُتَنَقِّلَة[261]. طُرُقُ العالم تُفْضي إلى ملتقى طرقٍ حيث يمكن التوقف لاستيفاء العَقْد الضِّمْني مع الأمير. قليلون أولئك الذين يمكثون طويلا في نفس المكان، تَدْفَعُ المنافساتُ والدسائس وضَجَرُ الحاكم بانتظام إلى الرحيل نحو بلاطات أخرى وتجديد البحث.

لم ينفلت الهمذاني من هذا المصير المشترك. فسيرته، وهي متتالية من الأسفار تُنَقِّطُها توقُّفات، سيرةُ أغلب أدباء عصره. غادر سنة 989/380، في سن الثانية والعشرين، مسقط رأسه. وستكون المرحلة الأولى مدينة الرَّيِّ حيث كانت شخصية الصاحب بن عباد تجتذب أدباء كثيرين[262]. لم يستقر الهمذاني طويلاً في حضرة الصاحب المعروف بمزاجه المُتَقلِّب، فتوجه إلى جرجان ثم إلى نيسابور حيث حَلَّ سنة 992/382؛ وفي هذه المدينة ألَّفَ مقاماته واشتهر صيته بعد مناظرته مع الخوارزمي. ثم "لم يبق من بلاد خراسان وسجسْتان وَغَزْنَة بلدةٌ إلاَّ دخلها وجَنَى وجَبَى ثمرتها، واستفاد خيرها ومَيْرها، ولا ملك ولا أميرَ ولا وزير ولا رئيس إلا استمطر منه بنَوْء، وسَرَى معه بضوء. ففاز برغائب النِّعَم، وحصل على غرائب القِسَم"[263]. ثم استقرَّ بهراة واقتنى بها ضياعاً وصاهر بها مُصَاهرَةَ طَيِّبَةً. وتُوفي في 1008/398 وقد بلغ الأربعين.

يُشكِّلُ المديحُ جزءاً هاماً من دواوين الشعراء الجَوَّالين. وقد أبقى حُمَاة الأدب على

---

[260] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[261] هذا إذا لم تكن لهم مهنة ثانية، شأن الخبز أرزى الذي كان يبيع خبز الأرز بمربد البصرة (انظر **اليتيمة**، II، ص. 366). ولا حاجة للتذكير باسمى ابن العميد والصاحب بن عباد اللذين كانا وزيرين.

[262] قائمة هؤلاء الأدباء طويلة جداً (انظر **اليتيمة**، III، ص. 193).

[263] المصدر نفسه، IV، ص. 258.

القصيدة التي أحاطها دارسو الشعر بعناية خاصة. واتجه ابن قتيبة في تعريفه للقصيدة نحو غرض المدح الذي صار يبدو كأنه الغاية القصوى. كان على الشاعر أن يبتدئ بالبكاء على الأطلال وظَعْنَ المحبوبة. لايبدو للوهلة الأولى أن لهذه المقدمة علاقة بالمدح؛ غير أنها تُفَسَّر بأنها تخلق لدى الممدوح حالةً من الاستمالة تُقَوِّي الإصغاء والاستماع[264]. ثم يصف الشاعر رحلته وما عاناهُ أثناءها. "فَلَمَّا عَلِمَ أَنَّهُ أَوْجَبَ على صاحبه حق الرجاء وذمامة التأميل وقرّر عنده ما ناله من المكاره في المَسير، بَدَأَ في المديح فبعثه على المكافأة وهزَّه للسَّمَاح"[265] وهكذا فإن مختلف "أقسام" القصيدة يتحكم فيها المديح وتهدف الى إثارة إحْسَاس بدَيْن نحو الشاعر.

قد يُقال عن حق إن المديح ليس الغرض الوحيد الذي عالجه المحْدَثُون، وأن القصيدة لم تُقْصِ أشكالاً شعرية أخرى. غير أنه تنبغي ملاحظة أن الأغراض التي تستأثرُ باهتمام دَارسِي الشعر مرتبطةٌ مباشرة بحُمَاة الأدب. حين ندرس المؤلفات حول الشعر لا يكفي ترديد ما قَالته عن الأغراض، بل لابد أيضاً، وبصورة خاصة، التساؤل عن المنطق، أو النية التي دفعتهم لتفضيل هذه الفئة من الأغراض على تلك. ورغم كون تلك المؤلفات أشبه بمعاجم موجهة للشعراء الناشئين، فلا ينبغي أن يغيب عن نظرنا أنها تُنَظِّم مادتها تبعاً لمنظور يتجاوز الاعتبارات التقنية.

لننظر في **العمدة**. يخصص ابن رشيق تَحليلات طويلة للأغراض التالية: النسيب، المديح، الافتخار، الرثاء، الاقتضاء والاستنجاز، العتاب، الوعيد والإنذار، الهجاء، الاعتذار. لماذا التأكيد خاصة على هذه الأغراض؟ ما الرابطة الخفية التي نستشفها في هذا التعداد؟ لماذا يُعَالِجُ ابن رشيق سريعاً وفي مواضع أخرى من كتابه اغراض المَثَل السَّائر والخمريات والطَردِيات[266]؟

ذلك ببساطة لأنه ينظر إلى حياة البلاط وإلى الصِّلة التي تُنْسَج فيه بين الشاعر والممدوح. إن الأغراض التسعة التي يدرسها على التوالي وفي موضع واحد من

[264] الشعر والشعراء، I، ص. 20-21.

[265] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[266] بالتعاقب: I، ص. 255، II: ص. 279-280، II، ص. 280.

مؤلّفه[267]، تروي القصة المتكررة كثيراً لشاعر البلاط. إن أول اتصال لهذا الأخير مع الأمير تكون واسطتُهُ إنشاءَ قصيدة، أي **مديح** مسبوق بنسيب. حين يفقد الأمير أحد أقربائه، فمن واجب (ومصلحة) الشاعر تعزيته **بمرثية**. وإذا ماطَله في الجائزة يكون **الاقتضاء والاستنجاز**، وكلما زادت المماطلة تحتدُّ اللهجة من **العتاب** إلى **الوعيد**. ولكي يثبت حقوقه، يَجْهَرُ الشاعر **بافتخار** طَنَّان. وحين تنقطع كل الجسور، يلجأ الى **الهجاء**، وإذا أراد استرداد حظوته، يتخذ لهجة **الاعتذار**.

سَلَفَ أنْ رأينا الشخصيتين الرئيسيتين في المقامات تجولان العالم ومحكوم عليهما بالتطواف المستمر، إحداهما (عيسى بن هشام) طلباً للأدب، والأخرى (ابو الفتح) لانتاجه والانتفاع منه[268]. أبو الفتح دائب البحث عن الكريم[269] ويُقَايض بفصاحته هبَات الراوي، والجمهور، وعطايا سيف الدولة وخَلَف. ستٌّ مقامات مخصصةٌ لامتداح هذا الأخير[270]، مما يدل علىَ أن القصيدة لم تعد هي القالبَ الوحيد للمديح.

صار السجع الذي عرف ازدهاراً متألقاً في القرن الرابع، ينافس جديًّاً الشعرَ. حين نقرأ رسائل الهمذاني مثلاً، نلحظ أن الأغراض الشعرية التقليدية قد تحولت إلى نثر. انصهر المديح في قالب القصيدة كما في قالب الرسالة والمقامة.

تلتمع نقاطٌ مضيئة على خريطة العالم وتَهْدي الخُطَى نحو ملاجئ الأمل والأمن المُؤَقَّتَين. في **المقامة الملوكية** يلتقي الراوي "في البَرَاحِ[271]" بأبي الفتح: "سألني عن أكرم مَنْ لقيته من الملوك فذكرت ملوك الشام ومن بها من الكرام. وملوك العراق ومن بها من الأشراف، وأمراء الاطراف. وسُقْتُ الذكرَ إلى ملوك مصر، فرويت ما رأيت. وحدثته بعوارف ملوك اليمن. ولطائف ملوك الطائف. وختمتُ مدح الجُمْلَة بذكر سيف الدولة[272]".

(267) **II**، ص. 110-172.

(268) أنظر فيما سبق، ص. 15-16.

(269) **مقامات الهمذاني**، ص. 69-70.

(270) **المقامة الناجمية** (ص. 190-195)، **المقامة الحلقية** (ص. 196-198)، **المقامة النيسابورية** (ص. 199-201)، **المقامة الملوكية** (ص. 228-230). **المقامة السارية** (ص. 233-235)، **المقامة التميمية** (ص. 237-238). لم يؤلف الهمذاني اذن جميع مقاماته في نيسابور، فهذه المقامات الست ألفت دون شك في سجستان.

(271) **مقامات الهمذاني**، ص. 228. [البراح: المتسع من الأرض لا شجر به ولازرع ولا بناء].

(272) المصدر نفسه، ص. 229.

فاندفع ابو الفتح حينئذ يمدح خَلَفاً شعراً، ثم نثراً، ويصفه بالطبع بأنه "ملك يأنَفُ الأكار[273]". يتولى الشاعر في القصيدة المدح بنفسه مباشرة، وفي المقامة تتولى شَخصية خيالية في إطار المحكي هذا المدح ذاته[274].

في "عصر الأمير"، الذي هو في الوقت نفسه عصر الشك، يلعب الشاعر دوراً مُلتَبساً؛ إنه في الآن ذاته مرغوب فيه ومُحْتَقَر، مَدْعُوٌّ ومطرودٌ. إن بلاطاً لا يضمه بين أعضائه ليس بلاطاً بالمعنى الحقيقي، إنه موجود ليخَلِّد ذكرى الأحداث الكبرى والصغرى التي تضطرب بها حياة العظماء: النصر، الموت، الاحتفال، الزواج. غير أنه مهما فعل يبقى خاضعاً لأمير زمانه، متَقَصِّياً على تعابير وجهه ما ينبغي أنْ يُقَال وما لا ينبغي. إنه مُكَدٍّ ومُضْحِكٌ ومُتَملِّقٌ لكنه مع ذلك يُؤَمِّنُ استمرارَ نماذج الماضي التي تبقى بارزة حتى حين يسخر منها. إن خطابه يتلقى الأحداث والأشياء، ينزلق على سطحها الهش ويغوص بها في إضاءة تُحَولُ من شَكلها. في ذلك الخطاب يتركَّز جوهرُ اندفاعه وإيمانه[275]. ولأن الشاعر لا يشارك مباشرة في أمور "المدينة"، فهو لا يمتلك أي سلطة، وبالتالي، لا يتحمل أي مسؤولية، إنْ لم تكن مسؤوليةَ فَنِّه. فلا يُحَاسَب إلا على جودة أشعاره، متشبهاً في ذلك بالصناع الحرَفيين الصبورين والمُرْهَفين، الذين يَنْكَبُّون على صنع أشياء لا تكون جدواها ظاهرة، أشياء مطلوبة أساساً لدقة صنعها ورهافة عملها.

(273) المصدر نفسه، ص. 230[يأنف: يتجاوز الملوك ويذلهم بكثرة عطاياه].

(274) استمرت المقامة طوال القرون في منافسة القصيدة. خصص ابو طلحة ابن احمد النعماني، احد معاصري الحريري، مقامة لمديح أحد الوجهاء (انظر: عماد الدين الاصفهاني: **خريدة القصر**، قسم العراق، II، ص. 3-51. وألف ابن محرز الوهراني (القرن السادس) بدوره مقامة مدحية (انظر: **منامات الوهراني ومقاماته ورسائله**، ص. 10-16)، ولابد من ذكر محمد بن احمد الورغي، الذي استخدم إطار المقامة لوصف تونس ومدح حاكمها (انظر: **مقامات الورغي ورسائله**، ص. 15-40).

(275) قارن باوضاع "البلاغيين الكبار"، انظر Cf P. Zumthor : Le masque et la lumière, op. cit., p. 39 sv. [(البلاغيون الكبار: لقب أطلقه شعراء فرنسيون في القرن الخامس عشر على أنفسهم لِتَمَيُّزِ أسلوبهم الشعري بالإيغال في البديع والمحسنات البلاغية (المترجم)].

الفصل الخامس

شِعْريةُ السّتَار

كلما تكاثرت اللغات الجديرة بالدراسة، كلما صار من الصعب القول ماذا نعني بالشعر، فكل شعب صارت لديه عنه فكرة مختلفة [...] إن الطبع الخاص بالشعر وبكل نوع من الشعر هو طبع عُرْفي قد بلغ درجة من التميز بحيث لم يعد من الممكن تعريفه [...] عبثاً تكون محاولة اكتشاف جوهر الأسلوب الشعري: إنه لا يمتلك ذلك على الاطلاق.

كوندياك: في فن الكتابة

استقلالية الشعري

الخمر التي يصفها أبو نواس في واحدة من قصائده تحتويها كأس تجتذب النظر بمشهد صيد مُصَور عليها[276]. سيكون شعر المحدثين على صورة هذه الكأس المصنوعة بعناية فائقة، والتي لتصاويرها من الأهمية، أو اكثر، ما للخمر المترعة بها.

يلاحظ ابن خلدون أن تطور العمران الحضري يُفْضي إلى وجود صنائع لا تخضع إلا لضرورة الترف: "كالمباني والطبخ وأصناف الغناء واللَّهو من الآلات والأوتار والرقص وتنضيد الفرش في القصور، وحسن الترتيب والأوضاع في البناء، وصوغ الآنية من المعادن والخزف وجميع المواعين، وإقامة الولائم والأعراس وسائر الصنائع التي يدعو اليها الترف

(276) **ديوان** أبي نواس، ص. 37.

وعوَائده "[277]. لا يمكن لازدهار الفنون هذا أن يغيب عن الشاعر (والناثر)، الذي سيعتبر نفسه صانعاً وسيَعي بالمتطلبات الجديدة لحرفته[278].

يقول قدامة إن الغرض في كل صناعة إجراء ما يُصنَعُ على غاية التجويد والكمال [279]. وتتشكَّل مادة كالخشب مثلاً بعمل الصانع في صورة محددة[280]. الفن بحاجة الى المادة غير أن جودة تلك المادة أو رداءتها لا ينبغي أن تُوَجِّه الحكمَ. المهم هو الصورة الجديدة المنبثقة عن عملية تحويل وتشكيلِ مُعْطًى لا صورة له. تتكوَّن مادة الشعر من "المعاني". ويقتصر فن الشاعر على تشكيل هذه المعاني في صور.

تنتج عن هذا التماثل نتيجتان هامتان. أولاً يجعل قدامة مكان الثنائية القديمة والعقيمة: المعنى/اللفظ، ثنائية مادة/صورة (التي سيتناولها الجرجاني فيما بعد)[281]. ثانياً يَحُدُّ ويعزل المجالَ الخاص بالفن، والذي ينبغي ان يكون وحده موضوع "نقد الشعر". لا أهمية لصدْق الشاعر [282]. أو عدم تناقض أشعاره، ما يهم هو المعالجة الخاصة التي يُبَاشر بها "مَعنىً" ما في إطار بيت أو قصيدة[283]. وإذا ناقض الشاعر نفسه في قصيدتين أو كلمتين، بأنْ يصف شيئاً وصفاً حسناً ثم يذمه بعد ذلك ذما حسناً أيضاً، فلا يُنْكَر ذلك عليه ولا يُعاب[284] وكذا إذا أجاد في النسيب فلا فائدة من الاهتمام بعواطفه الحقيقية؛ وهكذا يقطع قدامة حَبْلَ السُّرَّة الرابط بين الخطاب الشعري وقائله واعتقاد هذا الأخير[285]. الحكمُ على الخطاب ينبغي أن يكون فحسب بالنظر إلى قواعد الفن الشعري، ويصير كل تقويم خارج عنه غير ملائم.

ما لا يقوله قدامة صراحة، ولكنه يُلَمِّحُ إليه، هو أن الشعر مُسْتَقِلٌّ عن الديانة. وسيجْهَرُ القاضي أبو الحسن الجرجاني في **الوساطة** بذلك دون تردد: "الَدين بمعزل عن

(277) المقدمة، ص. 716.
(278) Cf A. Kilito: "Sur le métalangage métaphorique des poéticiens arabes", **Poétique**, 38, 1979.
(279) **نقد الشعر**، ص. 16.
(280) المصدر نفسه، ص. 17.
(281) انظر تمييز الجرجاني بين "المعنى" و"صورة المعنى" في **دلائل الإعجاز**، ص. 425-427.
(282) **نقد الشعر**، ص. 21.
(283) المصدر نفسه، ص. 21-22.
(284) المصدر نفسه، ص. 18.
(285) المصدر نفسه، ص. 146.

الشعر[286]" . وينتج عن ذلك أنه حين تحليل الشعر فإن " ضعف العقيدة وفساد المذهب في الديانة "[287] لايؤخذان بالحسبان. وبعبارة أدق، يمكن أن يكون البيت من الشعر موضوعاً لنقدين اثنين: نقد مذهبي والآخر شعري. المُقْتَربَان كلاهما مقبولان، غير أن لكل منهما موضوعاً مختلفاً وأدوات قياس غير متطابقة. أحدهما يحكم على مدى مطابقة القصيدة للمذهب الديني، والآخر ينظر في مبادئ وقواعد الفن. وهكذا يكْتَشِفُ " نقد الشعر " لنفسه منطقةً مستقلة، ولم يعد يتقبل تجاوزات مجالات البحث والعلوم الأخرى.

النوع الجامع

الآن وقد صار الشعر يُعْتَبَرُ صناعة، لم يعد الشاعر يعتمد على شيطان الشعر المُلْهِم ليُمْلي عليه أبياته. صار مدعواً لاستكشاف الأنحاء الاكثر خفاءً في صناعته، وإثبات موهبته بالإجادة في معالجة جميع الأغراض[288]. إن المجال المخصص له محكوم بقواعد مُقَنَّنَة في مؤلفات متخصصة تنتقي من بين الإنتاج السابق ما تلزم محاكاته، وتقدم وصفات لصناعة صائبة.

المقامات التي تستوعب كلّ تشكيلة الأنواع المعروفة كان لابد لها أن ترى النور. الشخصيتان الرئيسيتان كائنان مُتَحَوّلاَ الأشكال، يخوضان تجارب عديدة هي بمثابة مواقف خطاب تَتَفَتَّحُ فيها وتنصهر الأنواع في تعدديتها. يُشَبَّهُ أبو الفتح نفسه بأبى قَلَمُون، وهو اسم لثوب يتراءى في ألوان متحولة[289]. نص المقامات الذي يَتَتَبَّعُ تَحَوُّلاَت الشخصية في بريق من الخطاب، هو أيضا أبو قَلَمُون. وقضية الهوية تُطْرَحُ بنفس الصيغة سواءً تعلق الأمر بالنصّ أو بالشخصية؛ إذا كان أبو الفتح هو سندُ الممكنات الوجودية التي تدْخُلُ حَيِّزَ الفعل، فالمقامة هي الإطار الذي يستوعب أنواعاً عديدة، لا الأغراض الشعرية التقليدبة فحسب، بل أيضاً اللُّغْزَ، والمَأْدُبة، والمناظرة، والموازنة، الخ. المقامة إطار للشعر وللنثر في الآن ذاته. قبل القرن الرابع كان الشعر والنثر منفصلين تماماً، كان الكُتّابُ ينظمون أبياتاً على سبيل المصادفة، لكن

(286) الجرجانى، الوساطة بين المتنبى وخصوصه، ص. 64.

(287) المصدر نفسه، ص. 63.

(288) ابن رشيق، العمدة، II، ص. 99.

(289) مقامات الهمذاني، ص. 81. لفظة "أبو قلمون" منحدرة عن اللفظة اليونانية "hypokalamon" (انظر: André Miquel : **La Géographie humaine du monde musulman**, III, 1980, p. 382.).

الشعراء يظلون عموماً بمعزل عن النثر. في القرن الرابع، ابتعد "النثر الفني" الخاضع لقواعد مُعْلَنَة وصارمة، عن الأشكال الاخرى للنثر واقترب من الشعر. في هذه الظروف، نفهم النقد الذي وجهه الهمذاني للجاحظ بكونه لم يكن سوى ناثر [290]. فالبلاغة عنده لها شقّان تنبغي ممارستهما بنجاح مُتَسَاو: "البليغُ مَنْ لَمْ يُقَصِّرْ نظمُه عن نثره. ولم يُزْرِ كلامُه بشعره. فهل ترون للجاحظ شعراً رائعاً. قلنا: لا[291]".

يُقَدِّمُ القرن الرابع أمثلة عديدة عن هذا التصور الجديد للبلاغة. كان ابن العميد والخوارزمي، وغيرهما كثير، منتسبين، ضرورةً أو ذوقاً، إلى "الصناعتين". والهمذاني، الذي خَلَّف ديوان شعر وديوان رسائل، كان ابن عصره بامتياز. ان مقاماته تُشكِّلُ مجموعاً هجيناً، تتعاقب فيه الأبيات وفِقَرُ النثر.

الكتابة المرموزة

ماذا ستكون عليه خصائص النثر الفني؟ ينتقد الهمذاني الجاحظ ناعتاً إياه بأنه "قليل الاستعارات قريب العبارات مُنْقَادٌ لعُرْيَان الكلام يستعمله، نَفُورٌ من مُعْتَاصه يُهْمِلُه"[292]. ويبدو أن الانتقاد ذاته مُوَجَّهٌ أيضاً إلى ابن المقفع الذي يَردُ اسمه في المقامة نفسها (المقامة الجاحظية)[293]. إن نثر ابن المقفع والجاحظ، سواء كان استدلالياً أو سردياً، يسير في انطلاقة مستقيمة، هادفاً على الخصوص إلى استمالة القارئ والتأثير عليه لإقناعه بصحة رأي من الآراء حتى وإن كان هذا الرأي يبدو فاقداً في البداية لأي مُبَرِّر. يجبَ أن يتم إدراك المعنى بشكل مباشر ولا ينبغي أن يُعكِّرَه أيُّ "تشويش". وهذا يعنّي نَفْيَ كلِّ عملية لَعبيّة أو أنْ تَظَلَّ غير منظورة؛ إن همَّ الاقناع الذي يحفز المؤلفَيْن لا يتيح لهما في أقصى الحَالات إلا الطباق أو الموازنة أو الإطناب. ولذا فإن نثرهما **سهل** نسبيا[294]، **ويجب** أن يكون كذلك، وإلا فإنه يخفق في إحْداث الأثر الذي يَتَغَيَّا إحْداثه.

أما النثر الذي يدعو إليه الهمذاني فصادر عن روح مُخَالفة ويجعل في المقدمة، بدل

[290] **مقامات الهمذاني**، ص. 75.
[291] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[292] المصدر نفسه، ص. 75-76.
[293] المصدر نفسه، ص. 75.
[294] دون الدخول في التفاصيل، لنقل إنه أسهل من نثر الهمذاني، وأنه يطرح مشاكل أقل حين الترجمة إلى لغة أخرى.

بلاغة الإقناع، شعريةَ الكتابة المرموزة. يتوارى المعنى في أفق عائم، ومن أجل الوصول إليه يجب اقتحام عَقَبَة الغريب والمجازات. الكتابة المرموزة مبنية بشكل يَحْفُرُ مسافةً بين الدَّال والمدلول: لذا فهيَ بحاجة الى عملية شاقة لفك الرموز. تَكَوَّن النثرُ الفني على صورة شعر المُحْدَثين، شعر أبي تمام وأتباعه، الذين كان "غموضهم" ناتجاً عن الستار المسْدَل قَصْداً على المدلول، ستار منسوج من الاستعارة والجناس والعبارات "النادرة". تُبَرْمِجُ خصَائصُ هذا الشعر صيغةً للتلقي تصطدم في كل لحظة بصعوبة إزاحة الستار. إن شعريةَ الكتابة المرموزة تدفع بالناثر الى استخدام الاشكال الأسلوبية ذاتها التي يستخدمها الشاعر، وأن يلجأ الى القافية التي، بتجزئتها لسلسلةِ الخطاب إلى أجزاء تتميز بفواصل ثنائية (أو أكثر احياناً)، تُدْخلُ إيقاعاً للقراءة- الاستماع مغايراً لإيقاع القصيدة (الخاضعة لبحر محدد وقافية وحيدة)، لكنه ايقاع تُمْلِيه في مبدأه إرادة مَحْو الحدود بين النثر والشعر.

قد يقال إن القدماء قد مارسوا السجع. غير أنه لا ينبغي نسيان أن ظاهرة واحدة قد تكتسي دلالات مختلفة تبعاً للسياقات الثقافية وهذا يعني أن الدراسات حول الشعرية ينبغي أن تكون متيقظة الى السمة التي يطبع بها التاريخُ نصاً ما؛ وفي الجملة فإن التحليل "الداخلي" يكشف عن البنيات، والتحليل "التاريخي" يلقي الضوء على الوظائف الثقافية لتلك البنيات ذاتها. لم يكن أبو تمام يستخدم الاستعارة كما كان يستخدمها الشاعر الجاهلي، ولو لم يكن ذلك إلا بسبب معرفته بتسمية هذه الصورة البلاغية ومكانتها بين الصور البلاغية الاخرى.

كان على السجع أن يشغل وظائف عديدة، سنشير اليها بإيجاز. كان يَسِمُ في العصر الجاهلي تنبؤات الكاهن. ولذا نهى الرسول عن استخدامه[295]، وكما يقول الباقلاني:

"الكهَانَة تنافي النبوة"[296]. لكن السجع بقي متداولاً في إطار رسمي لتأكيد مسافة في الحالات التي يُضْطَرُّ فيها المُتَخَاطبَان الى إثبات الفارق في مرتبتَيْهما[297]. ويشير الجاحظ أيضاً إلى أن السجع يُثَبِّتُ ويَحْفَظُ الخَطابَ الذي، بتحرره من الوزنِ والقافية، يكون النسيانُ إليه أسْرَعَ. وبفضل إمكانية الحفظ هذه يمكن استهداف المستقبل والتواصل مع الأجيال

(295) انظر الباقلاني، **إعجاز القرآن**، ص.58. ولم يمنع ذلك من نسبة أقوال مسجوعة الى الرسول (انظر مثلا **أسرار البلاغة**، ص.8). ويبذل الباقلاني جهودا كبرى (غير مقنعة) ليثبت أن القرآن لا يتضمن سجعاً (**إعجاز القرآن**، ص. 57 وما بعدها).

(296) المصدر نفسه، ص.58.

(297) ذلك ما يُفهم من فقرة للجاحظ في البيان، I، ص. 301.

القادمة[298]. لايمكن تبرير هذه الوظيفة الأخيرة إلا حين تكون الكتابة بدائية أو غير منتشرة انتشاراً كافياً. غير أنه في القرن الرابع كانت الكتابة قد بلغت حداً من الانتشار جعل من خطر ضياع الخطاب أمراً لا يمكن التذرع به.

سيكون حينئذ للسجع، وكذا للصور البلاغية الاخرى، وظيفةُ إضْفَاء القيمة والشرف على الخطاب. يسمو المحكي في المقامات، بفضل عنصر "الفن" هذا، إلى مستوى الشعر ويصير خاضعاً لنفس معايير التأويل والتقويم. النثر الذي كان نُصْبَ عين الهمذاني والذي كان يمارسه، هو ذلك الذي أوجدتْ شكلَه شعريةُ السِّتار؛ وهكذا يلتقي أسلوب المقامة بسمة من سمات العالم التخييلي: تَنَكُّر الشخصية خلف قناع. في **المقامة الأزاذية** مثلا، يبصر الراوي بشحاذ قد لفَّ رأسه بقناع، وبعد أن استمع إلى شكواه، طلب منه أن يكشف عن هويته، "فأماط [المتسول] لثامه"[299] وبدا وجه أبي الفتح. . . إن الشخصيتين الرئيسيتين مُعَالجتَان للعلامات: أبو الفتح يُنتجُهَا ويكْسُو بها عُرْيَهُ، وعيسى بن هشام يُزيحُهَا ليصل إلى وضوح الوجه المألوف. وعلى نفس الشاكلة، يُخْفِي النصُّ معناه، ومهمةَ القراءة هي إزاحة القناع، أي "الصنعة" لبلوغ نواة المعنى. يحدُثُ آنَذاك توتر بين الستار وما يُخْفيه، أو كما يقول قدامه والجرجاني، بين "صورة المعنى" و"المعنى".

يبدو النص حقلاً مُلْتَفَّ النبات، ملتفاً لدرجة أنه يُخْفِي الأرضَ التي انشقَّ عنها. خلال حديثه عن الأرياف، يُعْلِنُ جغرافيٌّ من القرن الرابع (ابن حوقل) تفضيله لمنظر ذي خضرة "مشحونة"[300] ويجعلَ تصوُّره مقابلاً لتصوُّر الجاحظ: "وقد قال أبو عثمان أن غُبْرَة المزارع في أضْعَاف خُضْرَة النبات من الزينة غير أن الأرض الغبرة بالتربة المنتشرة حتى عدمت تقويمها من العمارَة بالعيان سُلبت بهجة النضرة وبَزَّتْ حلية الزينة وعدمت حلاوة البهجة وتعدت بالمتنزه عن اللذة"[301]. من حقنا أن نجمع بين منظر ريفي وبين شعرية. فالجاحظ يناقض ابن حوقل كما يناقضه الهمذاني، وفي كل مرة باسم الستار الذي يخفي إما الأرض، أو المعنى.

(298) المصدر نفسه، I، ص. 287.
(299) **مقامات الهمذاني**، ص. 12.
(300) ابن حوقل: **كتاب صورة الأرض**، تحقيق ذي خويه، المكتبة الجغرافية العربية، المجلد الثاني، ليدن، الطبعة الثانية، 1967، ص. 473.
(301) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

سراب المطبوع

لا تحظى "صَنْعَةُ" المحْدَثين بتقدير كبير اليوم. أيُّ باحث ليس مُحْرَجاً في دخيلة نفسه بسبب السجع؟ نحدس عند أغلب من اهتموا بالمقامات، نوعاً من الانزعاج و قلقاً مكتوماً صادراً عن كونهم يُدينُونَ السجعَ دون أن يعترفوا بذلك صَرَاحةً، إذْ لو اعترفوا فإن قروناً من الأدب العربي ستكونَ عُرْضة للإدانة.

هذه على سبيل المثال فقرة من كتاب بلاشيروماسنو نتعرَّفُ فيها على لازمة حَاضرَة في أغلب الدراسات حول المقامات: "لن ينتمي الهمذاني إلى عصره مطلقاً إنْ لمْ يُضفْ الى استخدام النثر المسجوع الإيقاعي، استخدامَ بلاغة صارت شائعة تحت اسم البديع [. . .] إن اللجوء الى هاته البلاغة يفرض نفسه أكثر بسبب أن النثر المسجوع الإيقاعي يمنع إلى حد كبير من تنويع التأثيرات عن طريق تعدد تراكيب الْجُمَل. ولتدارك هذا النقص، فإن الهمذاني مدفوعٌ باضطرار أكبر الى استخدام التشبيهات والاستعارات والكنايات والصُّوَر التي أنشأها بنفسه، أو استعارها مما هو مشهور متداول[302]" ويورد المؤلفان فقرتين من المقامات ثم يضيفان: "إن سمات من هذا القبيل متواترة للأسف في ذلك العصر ولا يمكن إلا ملاحظة تَصَنُّعهَا ومحدوديتها. كان الهمذاني، ولنَعْتَرفْ بذلك لصالحه، يمتلك الذوقَ اللازمَ كي يستخدمها باعتدال، هناك صفحات كاملة لا تتضمن أمثلة عنها. وهذه فضيلة في ذلك القرن من التكلّف والتصنّع[303]".

يكونُ نثرُ الهمذاني ومعاصريه قد تميز إذن بهاتين السِّمَتَيْن: غياب التنوع في بناء الجمل من جهة، واستخدامٌ مَحْمُومٌ للصور البلاغية من جهة أخرى؛ وبعبارة أخرى، فإن فَقْراً في التركيب ونقْصاً يكُونُ قد حَاولَ التَّخَفِّي وراء ثراء دلالي وافر. إن الصُّوَرَ البلاغية قد تكون إذن إضافة مرصودةً لتعويض الرتابة و"النقص". غير أنه من الممكن التساؤل (إذ يتعلق الأمر بالإيقاع والقافية) إنْ لمْ يكن الشعر بدوره محكوماً عليه، مثل السجع، باللجوء الى تراكيْب محدودة وجامدة. ويمكن كذلك التساؤل (والجواب لاشك فيه) إنْ كان يوجد خطابٌ خال من الصور البلاغية، أي دون "صنعة". سيكون كل شيء سهلاً جداً لو كانت المقابلة: خطَّاب مطبوع/خطاب مصنوع لا تطرح أي مشكل عويص.

(302) R.Blachère, P.Masnou: **Al-Hâmadanî, choix de maqamât,** Paris: Klincksieck. 1957. p.37.

(303) المرجع نفسه، ص. 37-38.

إن القول بخصوص نص الهمذاني: "لا يمكن إلا ملاحظة تصنعه ومحدوديته"، يعني غياب تفسير وتعويضه بتأكيد جازم. لكننا لو تقمَّصْنَا دَوْرَ الساذج وطالبنا بتوضيحات عن "الصنعة"، فقد نُفْضي الى الاتجاه ذاته الذي أدّى إلى إدانَة أسلوب الهمذاني. فَما أنْ نتساءل عن المُسْبَق الكَامن وراء الحكم حتى ينقلب كل شيء! إذ أنَّ بلاشير وماسنو يلعبان على واقع أن القارئ الذي يتوجهان اليه يُسَلِّمُ تلقائيا بحكمهما ولا يحاول مناقشته، فما دام يدخل في اللعبة فلا داعي للدخول في توضيحات لا فائدة منها، تكفي الإشارة الى الأرضية المشتركة:

"نحدس كم ان ذوقنا الغربي يصاب بالحيرة..."[304] أرضية مشتركة يمكن تصورها في الخُطاطة التالية والتي يمكن ان تُقْرأ أفقياً وعمودياً:

المصنوع مقابل (المطبوع)

(الشرق) مقابل الغرب

ومرة أخرى، فإن مجرد التساؤل عن ما هو **الطبيعي** في الأدب يُشيرُ إلى أن ذلك ليس أمراً بديهياً؛ الأسلوب المطبوع أسلوبٌ مُطبَّعٌ، أي عُرْفٌ منْ أعْرَاف الكتابَة قد تمَّ ترسيخه مبدءاً طبيعياً. والعرف المقصود هنا هو ذلك الذي قام في الغرب خلال القَرن التاسع عشر على أنقاض البلاغة[305].

إحدى الفقرتين اللتين أوردهما بلاشير وماسنو هي الفقرة التالية: "وأنا أهُمُّ بالوطن فلا الليل يُثْنيني بوَعيده، ولا البُعْدُ يلويني ببيده. فظللت أخْبطُ ورَقَ النهار بعصا التَّسْيار. وأخُوضُ بطَنَ الليل بحَوافر الخيل"[306].

هذا نص جرى الاستشهاد به باعتباره طُرْفَة غير صحيَّة ناتجة عن "الشغف المبالَغ فيه بالبريق والبلاغة"[307]، لن نتوقف عند الإدانة الاخلاقية المُتضَمنة في لَفظة "البريق" (الذي يعني هنا: "اللمعان الزائف، والبريق الخادع"). لنُشرْ فقط الى صيغة القراءة (الجانب المقابل لصيغة الكتابة) التي يُتِيحُ هذا النص ملاحظتها. تَستلزم هذه الصيغة الخضوعَ الى مراسيم

(304) المرجع نفسه، ص. 37.

(305) كان دي مارسيه قد كتب قبلا: "وُجد زمن كانت تستمد فيه مؤلفات الفكر فضيلتها الأساسية من الجهد المبذول في انتاجها [...] الزمن والصعوبة **لا دخل لهما في الموضوع**، نحب ما هو حقيقي، ما يفيد وينير، ويجذِب الاهتمام، وما يمتلك موضوعا معقولا، ولم نعد نرى في الكلمات سوى علامات لا نتوقف عندها إلا لكي نفضي تواً الى ما تدل عليه."
Traité des tropes, Paris, 1977, Le nouveau commerce éd., p.223-224

(306) مقامات الهمذاني، ص. 68.

(307) Choix.p.38.

دقيقة، حيث يكون المَسَارُ النَّظْمِيُّ مُشَوَّشاً باستمرار بضرورة مَسَار استبدالي يُمَزِّقُ ستار الاستعارة ويختصر "المسافة" التي تفصل المسافر-القارئ عن "أرضِ الوطن". وهو اختزال أيضاً لوهم التكرار الذي يحدثه التجنيس[308]، وهو شكل بلاغي يُقِيمُ على الطريق ألْفاظاً متشابهة الصور مختلفة المعنى (ليل/خيل)، تضطر المسافر- القارئ الى الالتفات ليحدد موقعه ويطمئن إلى أنه يتقدم لا أنه يعود أدراجه. . . القراءة **محاكاة** للكتابة، بمعنى أنها مدعوة لوصف اشتغال النص وإدراك العلاقات المُتَكَوِّنَة داخله. حينئذ تصير اللغة غاية في ذاتها ولا تعود تبدو أداة ووسيطاً طَيِّعاً يُمَهِّدُ الطريقَ لتحليل سيكولوجي أو سوسيولوجي. ربما كان هذا هو ما لا يغفره "ذوقنا الغربي" لأتباع "الصنعة".

لأسباب مغايرة، كان دارسو الشعر قديماً يُصْدِرُون بعض التحفظات حول هذه "الصنعة" ذاتها. يعلن الجرجاني، مثلا في مطلع **أسرار البلاغة**، عن استيائه أمام الشطط الذي ينتج عن التعلق بالسجع والبديع. لفهم موقف المؤلِّف الذي ساهم أكثر من غيره في إقامة أسُسِ البلاغة العربية، ينبغي قبل كل شيء دراسة المفاهيم التي تُوجِّهُ تفكيره كالنظم مثلاً. نكتفيَ هنا بملاحظة أنه رغم تقديره لـ "الصنعة"، فهو ينتقد السجع والبديع حين يَنْتُجُ عن استعمالهما طَمْس المعنى وإفْسَاده[309]. ما لايقبله الجرجاني هو أنْ يحاول المؤلّف بأيّ ثمن (أيْ ثمن "المعنى") استخدام السجع أو أن يَحْشُرَ أقصى ما يمكنه من البديع في بيت[310].

لكنها كانت منه صَيْحَةً في وَاد، ما كان لأحَد أنْ ينصت إليها. اذ سيصبح الشغف باللعب اللفظي اكثر حدة وشدة. شغَف مُحْتَفَلٌ به، مُتَضَمَّنٌ في طقوس، يهاجمه بين حين وآخر مؤلفون يَعُونَ فجأة بلا جدواه[311]. إذ أنَّه يسير عكس تيار التقاليد الشعرية القديمة. ومثل كل من يمتلكهم الحنين الى الماضي، ويرون أن تدهور الاخلاق لا يمكن تلافيه إلا بالعودة إلى القدماء فقد كان الجرجاني يسير عكس التاريخ. مالم يكن يراه، هو أن الوظيفة الاجتماعية للشعر قد تغيَّرَتْ، وأنَّ وظيفة جديدة تستلزم خطاباً شعرياً جديداً. كانت الشروط المفروضة على المُحْدَثين لارجعة فيها، تَجَاهُلُهَا هو في الآن ذاته تجاهُلُ كَوْنِهَا هي التي جعلت البلاغة العربية وكتابات الجرجاني نفسه ممكنة.

(308) عن الأثر الذى يُحْدِثُه التجنيس اثناء القراءة (أو السماع)، انظر الجرجانى، **أسرار البلاغة**، ص. 4.

(309) المصدر نفسه، ص. 5.

(310) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(311) ابن خلدون، **المقدمة**، ص.1120-1121. ورغم عدم تقديره للسجع والمحسنات البديعية، فما كان بإمكان ابن خلدون(تحت ضغط التسيق الثقافي والنوع) إلا استخدامها في رسائله.

النَّوْعُ:
التَّسْمِيةُ والبِنْيَة

الفصل السادس

العَاكِسُ والانْعِكَاسُ

سَـرَابُ كَـلِمَـة

في الدراسات حول الهمذاني، تُخَصَّصُ بالضرورة فقرة لكلمة مقامة. يجري تَعداد دلالاتها العديدة في الشعر القديم وفي كتب الأدب؛ ويُستشهد كذلك؛ بمعجم ابن منظور[1]. الحصاد المعجمي، رغم وفرته، مُخَيِّبٌ للآمال، إذ نصطدم دائما بما نستشعر أنه "ظاهرة جديدة"، أي "استعمال كلمة **مقامة** للدلالة على هذه المحكيات النثرية المسجوعة والإيقاعية التي تُشَخِّصُ "راوياً" وشخصية شطارية"[2].

هذه التسمية مع ذلك ليست اعتباطية. وعموماً، فإن تسميات الأنواع، شأنها في ذلك شأن تسميات الصور البلاغية، هي تسميات مُعَلَّلَة. اختيرت مثلاً كلمة الحديث لتدل على أقوال الرسول، لأن لها، معجمياً، مدلول "قول"، "حديث". من اللازم إذن محاولة تعليل سبب لجوء الهمذاني لكلمة **مقامة** لتسْمية تأليفاته. تتعقَّد المسألة بسبب الهوة بين إدراكنا الراهن وإدراك الهمذاني ومعاصريه. نستطيع اليوم أن نتحدث عن نوع "المقامة"؛ ونحن نعلم أن مُؤَلَّف الهمذاني كان نموذجاً احتذاه اللاحقون في مؤلفاتهم بكثير أو قليل من الأمانة. لكن كيف كانت الحال في أواخر القرن الرابع؟ أيمكن القول بأن استقباله كان باعتباره "ظاهرة جديدة"، ومشروعاً فريداً من نوعه؟ لا نعتقد ذلك؛ لا ينبغي نسيان أننا نقاربه وأمام أعيننا التطورات التي كان باعثاً عليها، في حين أنه ما كان في الإمكان لحظة

(1) لسان العرب، XII، ص. 506.

(2) بلاشير: "دراسة دلالية حول كلمة **مقامة**"، **المشرق**، 1953، ص. 650.

صُدوره إلا إدراكه في أُفُقِ مَا سبقه، أفق نَصِّي، غير متجانس بالضرورة، تُغَطِّيه كلمةُ مقامة وتندمج فيه طوعاً أو كرهاً.

قبل أن نتابع في هذا الاتجاه، لِنُورِدْ هذه الفقرة من شرح المُطَرِّزِي على مقامات الحريري:

" المقامة مفعلة من القيام يقال مَقام ومقامة كمكان ومكانة وهما في الأصل اسمان لموضع القيام إلا أنهم اتسعوا فيهما واستعملوهما استعمال المجلس والمكان [. . . .] ثم كثر حتى سمّوا الجالسين في المقامة مقامة كما سموهم مجلساً [...] إلى أن قيل لما يقام به فيها من خطبة أو عظة وما أشبههما مقامة كما يقال له مجلس يقال مقامات الخطباء ومجالس القصاص وهذا من باب إيقاعهم الشيء على ما يتّصل به وتكثر ملابسته إيّاه أو يكون منه بسبب. المد "[3].

كلمة مقامة، بالإضافة الى معنى "مجلس" و"حديث" (" ما يقام به فيها من خطبة أو عظة وما أشبههما") تعني كذلك "مجلس السادة"[4]. لو تأملنا مؤلَّف الهمذاني من منظور هذه الدلالات المعجمية الثلاث، سنلحظ أن كل واحدة منها تصف مظهراً من مظاهر المقامة، وبتعبير أكثر دقة فلها علاقة بالتواصل الذي يتأسَّسُ داخل كل مقامة. تنشأ المقامة على **خطاب** يَتَلَفَّظُ به أبو الفتح أمام **شخصيات من الوجهاء**، في حَميميَّة المجلس، أو أمام **جمهور** غفير، في ساحة عامة. اختيار تسمية المقامة مُعَلَّلٌ إذن بخصائص المَقامة ذاتها.

رسالة للهمذاني

كيف كان يرى الهمذاني تأليفاته؟ في ديوان رسائله رسالةٌ يورد فيها انتقاد الخوارزمي له بأنه لا يجيد إلا المقامات، فيذكر الهمذاني انه قد أملى أربعمائة مقامة ويتحدّى منتقده بتأليف مثلها[5]. يبدو أن مثل هذا التحدي يُؤَشِّرُ الى أنه كان واعياً بالطابع الجديد لمشروعه: إننا نستَشفُّ منه ذكرى آيات قرآنية معروفة تتحدى مُعارضي محمد أن يجاروا القرآن[6]؛ لكننا لا نرَى الهمذاني في أية لحظة يرد على خصمه بكون المقامات تستوعب عدداً مدهشاً من

(3) هذا النص ورد فى المقدمة العربية التى صدر بها دى ساسى طبعته **لمقامات الحريري**.

(4) المقامة: السادة" (لسان العرب، XII، ص. 506). انظر:
W.J.Prendergast. **The Maqâmât of Badi'al-Zaman al-Hamadhâni,** Londres. 1915,"introduction", p.14.

(5) **رسائل بديع الزمان**، ص. 389-390.

(6) سورة **هود**، الآيات 16-17.

الأنواع، وبالتالي، فالإجَادَةُ في إنشاء المقامات بُرْهَانٌ على المهارة في الأشكال المختلفة للكتابة العربية. يكتفي بالإشارة الى الموضوعة المهيمنة في مؤلَّفه، أي الكدية، لكن المقامات ليست قاصرة على تلك الموضوعة. باختصار، يبدو كما لو أن الخوارزمي والهمذاني لم يريا في المقامات إلا مجال استثمارٍ للكدية، لا الحقل الخصب والمُلْتَفَّ حيث تنمو نباتات من كل نوع.

تبدو كلمة **مقامة** في الرسالة ذاتها بمعنيين. فهي من جهة، تشير إلى خطابات أبي الفتح الإسكندري («مقامات الإسكندري»[7])؛ ومن جهة أخرى، فالهمذاني حين يُصَرِّحُ بأنه قد ألَّف أربعمائة مقامة[8]، لا تُحيلُ الكلمة فحسب على خطابات أبي الفتح، بل أيضاً على ملفوظ الظروف التي قيلت فيها؛ فهي تدل إذن على مجموع المقامة، وتظهر بهذا المعنى في منطوق العنوان الذي يفتتح كل مقامة من المقامات.

وفي المقامات ذاتها، فإن كلمة **مقامة** تُسْتعمل ثلاث مرات، بدلالات ثلاث مختلفة[9]. اثنتان من هذه الدلالات مألوفة لدينا، أي «مجلس السادة» و «الحديث». الثالثة لها معنى «موعظة»؛ فهي اذن تخصيصٌ داخل عمومية «الحديث». وقد ثبت وجود هذا المدلول الأخير في القرن الثالث عند ابن قتيبة في فصل من كَتابه **عيون الأخبار**[10]، الذي يحمل العنوان التالي: «مقامات الزهاد عند الخلفاء والملوك». هذا الفصل، الذي يقابل فيه ابن قتيبة الجمع **مقامات** بالمفرد **مَقَام (لا مقامة)**[11]، مُخصَّصٌ لأقوال التقوى التي ينطق بها الزهاد. وسيُعيدُ الزمخشري في مطلع القرن السادس، تَحْيِينَ هذا المدلول في خمسين مقامة مخصصة بأجمعها لمواعظ زهدية[12]. فالأمر كما نرى متعلق بنوع وعظي علاقته الوحيدة بمؤلف الهمذاني هي أنه مُدْمَجٌ في نسيجه، شأنه في ذلك شأن أنواع أخرى.

وماذا نقول الآن عن عدد «أربعمائة» الذي يجهر به مؤلفنا بكل فخر؟ إنْ كان صحيحاً، فمن اللازم استخلاص أن ثلاثمائة وثمان وأربعين مقامة قد ضاعت، وهذا الأمر في حد ذاته ليسْ مدهشاً اذا ذكرنا ما أصاب المؤلفات القديمة من آفات. غير أنه من الممكن التساؤل إن لم

(7) **رسائل بديع الزمان**، ص. 389.

(8) المصدر نفسه، ص. 390.

(9) مقامات الهمذاني، ص. 28، 136، 159.

(10) II، ص. 333-343.

(11) R. Blachère. "étude sémantique sur le nom Maqâma". art.cit.,p.649.

(12) أنظر عبد الفتاح كيليطو: **الأدب والغرابة**، الفصل المعنون: "الزمخشري والأدب"، ص. 78-86.

يكن الهمذاني قد جاء بهذا العدد على سبيل المبالغة. ما يسمح بهذا التساؤل هو أن مؤلِّفنا، في مناظرته مع الخوارزمي، يؤكد مقدرته على استعمال **أربعمائة** صنف في التَّرسُّل[13]: أنْ يؤلف مثلا رسالة اذا قُرئت من أولها الى آخرها تكون كتاباً وإذا قرئت من آخرها الَى أولها تكون جواباً على ذلك الكتاب. والواقع أنه من العسير تَخَيُّلُ أربعمائة شكل من هذا النوع من اللعب اللفظي، خاصة وأن الهمذاني، خلال المناظرة، لا يُوردُ إلا أحد عشر شكلاً[14]. لن يكون اذن عدد «أربعمائة» العزيز على الهمذاني سوى فخفخة مِن فخفخات المجادلة....

ليس من الهَيِّن تكوين فكرة دقيقة عن الاستقبال الذي خَصَّ به معاصرو الهمذاني مقاماته. مرة أخرى نُكَرِّرُ أنَّ هؤلاء لم تكن لهم عن المقامات الرؤية الشاملة التي لدينا اليوم، كانوا أبعد ما يكون عن التكهن بالجَمِّ الغفير من مُقَلِّدي الهمذاني الذين سيُنْجِبُهُمْ طوال القرون[15]. لايبدو أنهم استشعروا «الظاهرة الجديدة» التَي يُمَثِّلُهَا مؤلَّفه، فضلاً عَن أنَّ فكرة مؤلَّف مُنْبَتٍّ عَمَّا سبق كانت، الى حد بعيد، غريبةً عن اهتماماتهم. لذا، فستكون لنا أكثر من فرِصة نرى فيها المقامة تجري إحالتها على أشكال سابقة؛ ولابد من انتظار القرن السادس، والخصومة التي أثارها مؤلَّف الحريري، لكي تُستَخْلَص بعض السِّمات السائدة في المقامة.

سنستنتج ردود الفعل الأولى حول المقامات من فصل مُقْتَضب في **يتيمة الدهر** للثعالبي، وفصل مقتضب من **زهر الآداب** للحصري، ومن فقرة في **رسالة التوابع والزوابع** لابن شُهَيد. هؤلاء المؤلفون الثلاثة معاصرون للهمذاني، لكن ما معنى "معاصر"؟ إلى أي عصر ينتسب الهمذاني؟ أكان أبو نواس وأبو تمام، وهما على التوالي من القرن الثاني والقرن الثالث، يعتبرهما أدباءُ القرن الرابع شاعرَيْن من عصر آخر أو معاصرين لهم؟ وحده الجواب عن هذه الأسئلة (التي طرحناها فَي عُجالة) يتيح إزاحة الشكوك المصاحبة للتَّحْقيب المُفْتَرَضِ كلما دار الحديث حول مؤلفات الماضي.

(13) **رسائل بديع الزمان**، ص.74.

(14) المصدر نفسه، 74-76.

(15) لم نتمكن من الاطلاع على مقامة (لا توجد الا مخطوطة) لاحد معاصري الهمذاني، عبد العزيز بن عمر الملقب بابن نباتة السعدي (المتوفي عام 405/1014)؛ انظر: بروكلمان، **دائرة المعارف الإسلامية**، III، ص‹ 171 وبلاشير وماسنو: **مختارات**، ص38-39. وهناك أيضا إشارة الى **مقامات في الكيميا** لمؤلف من القرن الرابع: أبو الأصبع عبد العزيز بن تمام العراقي. (انظر بروكلمان: **تاريخ الأدب العربي**، **الترجمة العربية**، الجزء الرابع، ص. 327.)

مَظاهر ثلاثة في المقامات

يُوردُ الثعالبي (المتوفى عام 1038/429) في مختاراته مقتطفات واسعة من أشعار الهمذاني ورسائله، ومن الغريب أنه لم يشعر بضرورة الاستشهاد ولو بمقامة أو شَذْرَة من مقامة. ومع ذلك فقد كان يعرف الهمذاني: أنشده هذا الأخير أبياتاً لأبي دُلَف الخزرجي، هذه الأبيات ذاتها التي يقول عنها[16] إن الهمذاني نَسَبَها الى أبي الفتح الإسكندري في بعض المقامات (الأولى في المجموع الذي وصلنا).

الجزء الأكبر في ذلك الفصل المُوجَز إطراء تقريظي على موهبة الارتجال وعلى الذاكرة العتيدة عند الهمذاني. "فقد كان يُنْشدُ القصيدة التي لم يسمعها قط وهي أكثر من خمسين بيتاً فيحفظها كلها ويؤدِّيها من أولها الى آخرها، لا يَخْرِمُ حرفا ولا يُخلُّ بمعنى، وينظر في الأربعة والخمسة أوراق من كتاب لم يعرفه ولم يره نظرة واحدة خفيفة ثم يَهُذُّها عن ظهر قلبه هَذّاً ويسردها سرداً [. . . .] وكان يُقْتَرح عليه عمل قصيد أو إنشاء رسالة في معنى بديع وباب غريب، فيفرغ منها في الوقت والساعة [. . .] ويُقْتَرح عليه كُلُّ عويص وعسير من النظم والنثر فيرتجله في أسرع من الطرف. . . .[17]". فإذا كان كلُّ ما يؤلفه الهمذاني، كما يلاحظ الثعالبي ذلك، هو ثمرة الارتجال، فيلزم أن نستنتج من ذلك أن المقامات صادرة عن المنبع ذاته. تلتزم اليتيمة الصمت حول هذه النقطة، لكن مؤلِّفاً من الغرب الإسلامي، ابن شرف القيرواني (المتوفي عام 1067/460)، يلاحظ في وصفه للمقامات أن الهمذاني "كان يُنْشِئها بديهاً في أواخر مجالسه[18]".

سيكون الشريشي، الشارحُ المشهور للحريري، أقلَّ اقتضاباً، إذ يقول إن مقامات البديع ارتجالٌ وأنه كان يقول لأصحابه في آخر مجلسه أن يقترحوا غرضاً يَبْني عليه مقامةً فيقترحون ما شاءوا فيُمْلي عليهم المقامة ارتجالاً في الغرض الذي اقترحوه[19].

هذا الخبر (الذي لن يكتسب مدلوله إلا يوم ستَنْكَبُّ فيه سوسيولوجية الأدب -جدِّياً على ظاهرة المجالس الأدبية في الثقافة الكلاسيكية) لا ينبغي ان يفاجئنا اكثر من اللازم. كان المؤلفون القدامي يُنَمُّون ذاكرتهم جيداً؛ كان التعليم الذي يتلقونه قائماً أساساً على استظهار

[16] **اليتيمة**، III، ص. 358.

[17] المصدر نفسه، IV. ص. 256-257.

[18] **مسائل الانتقاد**، تحقيق وترجمة شارل بيلا، الجزائر، 1953، منشورات كاربونيل، ص. 4.

[19] **شرح مقامات الحريري**، طبعة محمد عبد المنعم خفاجي، القاهرة، 1952، I، ص. 15.

مؤلفات بأكملها وعلى تخزين سجلٍّ من الصيغ «الأدبية» ميزتُها الأساسية هي الحركية: تستطيع الانتقال الى سياقات أخرى (بل وُجدَتْ مؤلفاتٌ تُقدِّم لوائح منها لفائدة المؤلفين)[20].

وهكذا يقع تأليف المقامات في منتصف المسافة بين المكتوب والشفهي: يُمْلي الهمذاني نصوصاً فتدوَّنُ على الورق. بالإضافة الى التكرار الذي نلحظه أحياناً في المقامات، فإن الارتجال يُفَسِّر ثباتَ الشكل السردي. لا ينبغي إرجاع تكرار هذا الشكل الى افتقاد الإبداع، بل إلى الشروط التي تكوَّنَ فيها مُؤلَّفُ الهمذاني[21]. ذلك الشكل مُساعِدٌ للذاكرة، وهو أيضاً يُقدِّم الإطارَ الذي تُدْرَجُ فيه في كل مرة مادة " جديدة ".

يؤكد الثعالبي، في وصفه السريع للمقامات، بصورة خاصة، على مظهر، رغم أهميته، لا يُعْتبر كافياً، لأنه يميز شطراً بأكمله من الكتابة العربية الكلاسيكية: أناقة العبارة، والسجع، ومزج الجدِّ بالهزل[22]. ويلاحظ الثعالبي أيضاً أن المقامات تدور على الكُدْيَة، غير أنه يضيف إن موضوعات أخرى لا يحددها تعالج بها أيضاً[23]؛ وهكذا يربط المقامات بأشعار العُكْبَري وأبي دُلَف، اللذين صار اسمهما مُرادفاً للكدية، ويرد ذكرهما بكثرة في **اليتيمة**. السِّمَةُ الأخيرة التي يلاحظها هي المتَعلِّقَة بنسْبَة الخطاب: " أمْلَى [الهمذاني] أربعمائة مقامة نَحَلها أبا الفتح الإسكندري "[24] وهذا ما يُذكِّرُنا بعبارة " مقامات الإسكندري " التي لاحظناها في الرسالة المُحَلَّلَة أعلاه[25]. إذا أخذنا بحرفية تلك العبارة، فهي تشير فحسب إلى الأقوال التي ينطق بها البطل وتَتْرُكُ في الظل مَقَامَ الخطاب الذي يقوم بالتلفظ فيه عيسى بن هشام، الراوي. غير أن العبارة هي دون شك مجاز مرسل من باب التَجَوُّز بالجزء عن الكل، أي أنها تعني في الآن ذاته أقوال ابي الفتح والظروف السابقة عليها والمصاحِبة واللاحقة.

لا واحد من هذه المظاهر (أناقة وسمو الأسلوب، الكدية، نِسْبَةُ الخطاب) خاص

---

[20] مثلا: جواهر **الألفاظ** لقدامة وكتاب **الألفاظ الكتابية** لعبد الرحمن بن عيسى الهمذاني. انظر يوهان فك: **العربية**، ص. 150-159.

[21] تكرار شكل واحد هو إحدى خصائص الشعرية الكلاسيكية، التي نجدها مثلا في القصيدة.

[22] اليتيمة، IV، ص. 257.

[23] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[24] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[25] انظر فيمال سبق، ص. 86-87

بالمقامات. أيُقَالُ إنه قد تولدتْ منْ اجتماعها " الظاهرةُ الجديدةُ" ؟ ستكون هذه في رأينا خلاصةً سابقةً لأوانها، إضافة الى أنها من السهولة بمكان. لنتابع بصبر بحثنا.

إِعَادَةُ التجْميع الموضُوعَاتي

يحتل الهمذاني بتسع عشرة مقامة وسبع و أربعين رسالة قسماً هاماً من كتاب الحصري (المتوفى عام 1022/413): **زهر الآداب**. رغم أن المؤلف يتحدث، مثل الثعالبي، عن "أربعمائة مقامة[26]"، فلنا الحق في الاعتقاد بأنه لم يكن لديه، أثناء تجميعه لمختاراته، عددٌ يفوق ما بحوزتنا اليوم. والحال أن التسع عشرة مقامة التي استنسخها هي شَطْرٌ من الاثنتين والخمسين التي وصلتنا. فلو كان بحوزته متْنٌ أوسع، لكان قد أدمج في مختاراته، إنْ لم نفترض مصادفة نادرة الاحتمال، على الأقل مقامةً من الثلاثمائة والثمانية والأربعين التي لم تصلنا؛ يمكننا إذن الاعتقاد بأنه قد اكتفى بتكرار العدد المذكور في رسالة الهمذاني.

تُفْتَتح **زهر الآداب** بالإشارة الى مبدأ يوجه ما تضمنته من مختارات: "وليس لي في تأليفه من الافتخار، أكثر من حسن الاختيار، واختيار المرء قطعة من عقله، تدلُّ على تخلُّفه أو فضله"[27]. معايير الاختيار ليست محددة، لكن من الواضح أنها مرتبطة بالفضاء الثقافيَ الذي يتحرّك فيه الحصري. النصوص المختارة هي تلك التي اعتبرها الإجماعُ مرجعيةً وجديرةً لذلك بأن تُدوَّنُ وتُدَرَّسُ و **تُكرَّرُ**. وتوزيعها في الكتاب لا يخضع لاختيار جغرافي (كما هو الحال في **اليتيمة**)[28]، بل موضوعاتي. وهكذا فإن تَشتُّتَ النصوص يجري تلافيه بتجميع النصوص في مجموعات يكون محورها موضوعة ما. كل نص يبدو حينئذ شَذْرَةَ متقوقعة حول ذاتها، وانعكاساً للنصوص المحيطة به. إن التمَاعَ الانعكاسات منْذُورٌ لأن يستمر في الانتاج المستَقْبَلِ، والذي **يجب** أن يندرج في مجال الموضوعات التي جمعها الحصري.

المظهر التجزيئي في **زهر الآداب** في علاقة مع ممارسة العَيِّنة. والعيِّنةُ في إحالتها على المجموع الذي انبثقت عنه، تتوقع صيغة إعادة إنتاجها، لأنها هي ذاتها ليست إلاَّ أثرَ إعَادَة

[26] زهر الآداب، I، ص. 305.
[27] المصدر نفسه، I، ص. 36.
[28] النصوص فيها موزعة حسب المؤلفين والمؤلفون حسب الأقاليم.

كتَابَة؛ إنتاجُها هو في الوقت نفسه، بَرْمَجَةٌ لإعادة إنتاجها. نُفْضي هنا، عبر المختارات، إلى سمةَ هامة من سمات الكلاسيكية العربية: الشَّذْرة، القطعة القَابلة للانفصال، وذلك لأن الاَهتمام مُوَجَّهٌ لموضوعة لا تتَحَيَّنُ إلا في قطعة نصية موجزة نسبياً.

وإذْ تَقَرَّرَ هذا، فينبغي توَقُّعُ أنَّ المقامةَ لا تهم الحصري باعتبارها سلسلة نَظْميَّةً؛ بل يوردها لأجل أحد عناصرها. **المقامة الحمْدانية** تتضمن عدة موضوعات، لكن مَا جعل الحصري يُوردُهَا هو وصف فرس (وهو الجزء المركزي فيها)، وتحديداً في سياق يتضمن نصوصاً تعـالج الموضوع ذاته[29]. التوافق الموضـوعاتي هو وحده الذي يربط هـذه المقامة بالنصوص المجاورة لها. لهذا السبب، فإن التسع عشرة مقامة التي اختارها الحصري لا تُكَوِّنُ كتلةً واحدة داخل المختارات، بل توجد موزَّعَةً حسب القرابة الموضوعاتية التي تربطها بنماذج شعرية أو نثرية عاش مؤلفوها في عصور مختلفة. وهكذا يَتَسَامَى الموضوعُ على القائلين وعلى القرون؛ ويتسامى كذلك على أشكال الخطاب لأنه قد يَتَشَكَّلُ في مقامة كما في قصيدة أو رسالة.

من وجهة النظر هذه، تندمج المقامة تماماً في الإنتاج السابق. غير أن مظهرها الشكلي، أو إن شئنا، مسارها السردي، لا يُؤْخَذُ بعين الاعتبار ويبدو عَرَضاً طارئاً. في التصميم العام للمختارات، يكون خطاب أبي الفتح المُشكِّلُ للمتتالية المركزية في المقامة، هو وحده الملائم عموماً. هذا الخطاب هو الذي يحْكُمُ اختيارَ المقامة ويُعَيِّنُ لها المحيطَ الدلالي الذي ينبغي لها أن تندرج فيه. لا يمكن للمتتالية الأولى والمتتالية النهائية أن تطمحا سوى إلى دور المساعد أو المُصَاحب للمتوالية الوسطى التي هي حقاً، إذا استعرنا عبارة عزيزة على دارسي الشعر العربِ، واسطة العقْد.

لكن، ما نوعَ الحَلْيِ الذي ينتسب إليه مجموع العقْد؟ يورد الحصري، في كل مرة، المقامة كاملة، حتى وإن لم يتعلق بغرضه إلا جزء من مسارَها. صحيح أن المقامة لا تتنافر مع السْياق الموضوعاتي الذي تندرج فيه، لكن حركتها السردية تُفْردُهَا في عزلة مُسْتَعْصية.

لم يذكر الهمذاني، ولا الثعالبي، بصدد المقامة شكلاً قد يكون سابقاً عليها. هذه القضية ليست هَيِّنَة؛ يَتَكوَّنُ أحياناً لدينا انطباعٌ بأن المقامة، يوماً من الأيام، انبثقت بشكلها النهائي من رأس مؤلفها. لكن الحصري كان له رأي مخالف. إذ يقول إن ما سبّبَ للهمذاني

[29] زهر الآداب، II، ص. 369-371.

تأليف مقاماته هو إطلاعه على "أربعين حديثاً"[30] لابن دريد (المتوفى عام 933/321). وبما أن أيًّا من مؤلفي التراجم لم يذكر شيئاً في ترجمة ابن دُرَيد عن هذه الأحاديث، فإننا نأخذ بالشك في قيمة هذه الشهادة التي انفرد بها الحصري والتي لم تُثرْ أيَّ صدى عند المؤلفين اللاحقين[31]. ولو كان الحصري قد اطلع حقاً على هذه الأحاديث المفترَضة، لكان قد أورد بعضاً منها في جوار المقامات التي اختارها، فمجموعته- كما نعلم- تقوم على تجميع النصوص تبعاً للتوافق الموضوعاتي.

سنعود في الفصل الموالي إلى هذه المسألة. إن كل الذين درسوا المقامة قديماً وحديثاً، يحسُّون بالحاجة الى إرجاعها لنص آخر، أو يذكرون بصددها، وفي عجالة، نصوصاً أخرى، حتى وإنْ ظهر أنَّ هذه الأخيرة، هي في النهاية، مثل الأربعين حديثاً، سرابٌ. هذا الموقف يمليه التحدي الذي لا تنفك المقامة عن طرحه؛ تؤدي الرغبة في الرد على ذلك التحدي بالضرورة إلى ربطها برابط تبعاً لمظهر واحد أو عدد من مظاهرها، غير أن ذلك لا يمنعها من التأرجح من جانب لآخر تبعا لحركة الموج. سنوجه نظرنا الآن الى مُؤلَّف للأندلسي ابن شُهَيد، ورغم أنه ليس مقامة (لكن، هل هذا صحيح، مادمنا لم نضع اليد علَى تعريف لهذا الشكل؟)، فإنه يستضيف الهمذاني في وديانه العجيبة.

القَرين

حين نقرأ **رسالة التوابع والزوابع**[32]، لا يمكننا إلا تَذكُّرُ **المقامة الإبليسية**[33]، وملخصها أن عيسى بن هشام أضَلَّ إبلاً له، فانتهى في طلبها إلى "واد خضِر" حيث صادف شيخاً. فأخذا في حديث الشعر. أنشده الشيخ قصيدة ادَّعى أنه هوَ صاحِبها، لكن الراوي يُنَبِّهُهُ حانقاً أن القصيدة لجرير. فيقول الشيخ: "ما من أحد من الشعراء إلا ومعه معينٌ منا وأنا أمليتُ على جرير هذه القصيدة وأنا الشيخ أبو مُرَّة [= إبليس][34]". ثم غاب بعد أن أرشد الراوي الى الطريق الذي ينبغي أن يسلكه ليعثر على إبله.

[30] المصدر نفسه، I، ص. 305.

[31] ينقل ياقوت، دون تعليق، نص الحصرى (**معجم الأدباء**، II، ص. 170-171).

[32] **رسالة التوابع والزوابع**، تحقيق بطرس البستاني، بيروت، 1967.

[33] **مقامات الهمذاني**، ص. 181-185.

[34] المصدر نفسه، ص. 184.

لنر الآن ماذا يجري في **الرسالة**. أثناء نظمه لقصيدة رثاء، خان الإلهام ابن شهيد وأُرْتِجَ عليه؛ فإذا بفارس قد اتكأ على رمحه يَظْهَرُ ويجعله يَستردُّ إلهامه الشعري. يقدِّم هذا الكائن الغريب نفسه باسم زُهير بن نُمَير ويُعْلِن إنه صاحبُ ابن شهيد. ثم قصدا معاً وادي الجن، وهو مجلس رعوي يجتمع فيه "أصحَاب" المؤلِّفين المشهورين. وخلال حديثه مع هؤلاء كان ابن شهيد ينشدهم قصائده ويتلقى الثناء والإعجاب.

استمر الاعتقاد الجاهلي بشيطان الشعر في النسق الشعري اللاحق، لكن على صورة مُخلَّفَات غريبة وطريفة. فقد تغلب عليه التصور "المُحْدَثُ" عن الشعر باعتباره صناعة تستلزمُ الاحترام الأمين لقواعدها. لذا يمكن القول إن المؤلفات حول الشعر، بتقديمها لوصفات المهنة، قد طردتْ الجني من المشروع الشعري وجعلت الاعتقاد بتقمص الجن اعتقاداً بالياً.

إضافة الى تَخَيُّلِ "الأصحاب"، تشترك **الرسالة** والمقامة في هذه النقطة الأخرى: التنقل والبحث. صحيح أن التجوال في وادي الجن لا يمكن ان يكون في مستوى التطواف عبر مملكة الإسلام. لكن ذلك لا يمنع أنه في كلتا الحالتين، تقْطَعُ السَّفَرَ توقفاتٌ تزدهر أثناءها الأحاديث العَالمة و "مشاهد" البلاغة[35]. إن التنقل، سواء أكان ذلك في الفضاء الجغرافي أو الأسطوري، يُقدِّم الاطار العام الذي تنتظم داخله العناصر الأشد اختلافاً. ومن ثم الطابع اللاامتجانس والمركَّب للمقامات و**للرسالة**.

النقطة المشتركة الثالثة: إن ابن شهيد، مثل بطل الهمذاني، كائن هَجين: يُسَاجِلُ الشعراء كما يُسَاجِلُ الناثرين، وأفضل تقريظ يناله هو: " وما ندري أنقولَ: شاعر أم خطيب؟[36]". تتوالى او تتعاقب في الرسالة الأنواع الأكثر اختلافاً: الأغراض الشعرية، والنقد، والحوار، و الصورة الشخصية، ووصف الأشياء، والمعارضة، إلخ...

هوية كل "صاحب" (اسمه وكنيته)، وصورته الشخصية، وما يلقيه ابن شهيد من خطاب بحضرته، وردُّ فعله أمام هذا الخطاب، ذاتُ علاقة وثيقة بالصورة التي خلَّفَها رَسِيلُهُ الأرضي (أو الإنسي). وهكذا يتمثَّلُ القرين الشيطاني لأبي نواس متخبطاً في سكره، في حان يديره رهبان نصارى.[37] ما ينشده ابن شهيد آنذاك من أبيات انعكاسٌ للأبيات الخمرية

(35) تنطبق الملاحظة ذاتها على **رسالة الغفران** للمعري.

(36) **رسالة التوابع**، ص. 131.

(37) المصدر نفسه، ص. 104-111.

والماجنة لأبي نواس. تتغير النبرة بالطبع حين يلتقي المسافر بـ" صاحب " أبي تمام أو المتنبي.

تنبغي ملاحظة أن ابن شهيد يجعل التخييل يمتد إلى توابع الناثرين (الخطباء)، في حين أن التقليد يقول بأن الشعراء هم وحدهم الذين تُفْتَرضُ استفادتهم من العون الخارق. يظهر الهمداني في حلقة تضم عبد الحميد الكاتب والجاحظ. كيف سيجري الحكم على مؤلَّفه؟ بعبارة أخرى، ما هي خَصيصَةُ المقامات التي ستجذب ابن شهيد وتثير فيه رغبة المحاكاة؟

كل ما اختارته الرسالة من مؤلَّف الهمذاني هو الوصف الذي كان يُعْتَبر غرضاً مستقلاً حتى وإن كانت كل الأغراض، تبعاً لملاحظة ثاقبة لابن رشيق، بقيَتْ غير مُسْتَثْمَرَة، راجعةٌ الى باب الوصف[38]. يقترح ابن شهيد على الناثرين المعْجَبين وصفاً للبرغوث والثعلب[39]، وكذا رسالة الحلواء[40]، وهي تُذَكِّرُ في بنيتها **بالمقامة المضيرية**. من المعلوم ان أبا الفتح في هذه المقامة قد دعاه تاجر نَفّاجٌ وثرثار ليأكل مضيرة، فوجد نفسه مُجْبَراً على أن يستمع بصبر إلى وصف الدار وما تحتويه من أشياء مختلفة. تستهدف ثرثرةُ التاجر تعليل إدراج ما لا يُحصى من القطع الوصفية في المقامة. وكذلك الأمر في رسالة الحلواء إذْ أن وجود أحد الشرهينَ في حانوت حلواني يُعَلِّلُ وصفَ الأنواع المختلفة من الحلوى.

تخبرنا **الرسالة** عن موقف المؤلِّف الكلاسيكي من سابقيه. إنه لا يحاول تقليدهم بقدر ما يحاول التنافس معهم؛ وهكذا يتناول الغرض ذَاتَهُ والموضوعَ ذاته اللذين أجاد فيهما كل واحد منهم. المجاولة مع "صاحب" الهمذاني قائمة على وصف الماء في **المقامة المضيرية**: يُنْشئ ابن شهيد نصاً في الموضوع ذاته، فيكْمَدُ الهمذاني لتفوق منافسه الشاب عليه، ويغيبُ في باطنِ الأرضِ ليُخْفِيَ خزيَه....[41].

تبدو الرسالة، بمعنى ما، تمريناً في الفخر. يُلَمِّحُ ابن شهيد الى أن معاصريه لا يُقدِّرونَه إلا تقديراً فاتراً[42]، ويمكن الاعتقاد بأن هذا السبب هو ما جعله يلتفت نحو الأموات المشاهير الذين يمنحونه الثناء ويذْهبون أحياناً الى الاعتراف بتفوقه. غير أنه لا ينبغي الغَلَطُ في نية ابن شهيد والاعتقاد بأن غروره وحده هو موضوع الخلاف. فهو إذ يُعْلِنُ نفسه مساوياً أو متفوِّقاً

(38) العمدة، II، ص. 278.
(39) رسالة التوابع، ص. 125-127.
(40) المصدر نفسه، ص. 119-122.
(41) المصدر نفسه، ص. 127-129.
(42) المصدر نفسه، ص. 116.

على المؤلفين القدامى، فذلك لأنه يتماهَى بهم ويُديمُ آثارهم بأمانة بلغت درجة أنهم يَتَعرَّفُون على أنفسهم فيه. الأمر مشَابهٌ تماماً حين نقول عن شخص ما بأنه " أحمق من هَبَنَّقَة "، في حين أن الجميع يعلم أن هبنقة هو النموذج وإذن فهو مقياس الحماقة. ابن شهيد منشغل في كل لحظة بالحصول من نماذجه على **الإجازة**، أي الشهادة التي تُثْبتُ أنه لا ينحرف عن السبيل الذي نَهْجُوه. إنشاءاته تكريمٌ للماضي، منبع البلاغة والاجادة في القول؛ وما يُطَالبُ به هو وَضْعُ التَّابِع.

يتجلَّى مفهوم القَرين، المُهَيْمِن في الشعرية الكلاسيكية، بصور مختلفة في **الرسالة**. أوَّلاً، رغم أن وادي الجن بَاهتٌ ومَرسومٌ في خطوطه الكبرى، فهو نسخة من العالم الأرضي. ثم إن التوابع هم، جسداً وروحاً، على صورة المؤلفين الذين يخدمهم هؤلاء التوابع. وأخيراً، فالنصوص التي يؤلفها ابن شهيد مطابقة لنصوص الشعراء والناثرين الذين يصادفهم في طريقه.

سلوك الهمذاني لم يكن مختلفاً. هو أيضاً قد تشتَّتَ في كائنات التخييل التي وَهَبَها القول. هو أيضا مَجَّدَ نفسه بطريقة غير مباشرة حين جعل الحاضرين ينطقون بأحكام الثناء على أبي الفتح. وهو أيضاً قد هيأ في مقاماته، خَلْفِيَّةً تأسيسية، تَضُمُّ كلَّ أولئك الذين، من امرئ القيس حتى أبي دلف، يُكَوِّنُون المرجعَ. والهمَذاني نفسه قد تمَّ قبوله، ومنذ زمن مبكر جداً، في سَمَاء النماذج.

خَلْفَ الذِّكْرَ الوجيز للهمذاني في **الرسالة**، ينبغي الاحتفاظ، في هذا المؤلَّف، بالمشهد التخييلي الذي يُشَيِّدُه. يستعيد ابن شهيد اعتقاداً قديماً ويُضَخِّمُه ليطابق المقصد الذي يهمه. تُهَيِّئُ له إعادةُ تحْيينِ نماذج الماضي عاكساً صُلْباً وثابتاً، يمنح لمؤلفاته انعكاساً مع الحفاظ على نوعيتها وقيمتها. غير أنه إذا كانت هذه المؤلفات تتيح استشفاف التقليد، فما هو حال التشخيص التخييلي الذي وضعه ابن شهيد؟ لماذا لا يُذَكِّر بإنشاءات سابقة مماثلة؟ لماذا يتوسع بهذا القدر في **الشعر** وتفريعاته ويترك في الظل **التخييل** وأنواعه؟ الأسئلة ذاتها قد تُطْرَحُ على المقامات التي لا تجيب عنها صراحة. ربما قد نجد بدايةً لجواب بتحليل البنية السردية الكامنة في المقامات، والتي لم يَرَ المؤلفون الذين استعرضناهم ضرورة ملاحظتها. ربما قد نستطيع آنذاك تقريرَ ما يُكَوِّن فَرَادَةَ المقامة.

الفصل السابع

التّرابُط

البِنْيَــةُ السَّـرْدِيَّــة

تبدو الموازنة التي أقامها الحصري بين المقامات و "الأربعين حديثاً" لابن دريد لغزاً مثيراً للحَنَق. فمن جهة، وَحْدَهُ الحصري يذكر هذه الأحاديث التي لا يشير إليها أيُّ مؤلِّف من مؤلفي التراجم؛ ومن جهة أخرى يتحدث عنها كما لو كانت معروفة، والوصف الذي يعطيه عنها يترك انطباعاً بأنه قد أطلع عليها؛ ويقول بأن فيها تنوعاً كبيراً في المواضيع، وكذا «مَعَارِضَ عجمية وألفاظ حُوشية» [43].

لم يفت النقد الوضعي، المتيقظ كلما تعلق الأمر بـ"المصادر" والأصل، أن يهتم بنص الحصري. فَتَح زكي مبارك الملف من جديد، بعد مرغليوث[44]، ولاعتقاده بأن الحقيقة ظلت محجوبة[45]، فقد انبرى لـ«إصلاح خطأ قديم مرت عليه قرون في نشأة المقامات»[46]. حين رجع إلى **كتاب الأمالي** للقالي (المتوفى عام 967/356)، عثر فيه على ستين نصاً مروية عن ابن دريد، فقرر أن يرى فيها الأربعين حديثاً. لكن بأي ثمن؟ " إذا غضضنا النظر عن الأحاديث القصيرة جداً التي نقلها القالي عن ابن دريد وعدَدْناها مما رواه عن شيوخه أو مِمَّا وقع إليه من كلام الأعراب، كان من أحاديثه المتشابهة في القدْر والوضع والأسلوب قريباً من الأربعين " [47]. إن إلْغاء العشرين حديثاً تخضْع لمعيار قابل للنقاش: الطول؛ أما عن قِدَمِهَا

(43) زهر الآداب، IV، ص. 305.

(44) "الهمذاني"، دائرة المعارف الإسلامية، II، ص. 257.

(45) زكي مبارك، **النثر الفني في القرن الرابع**، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، د. ت. I. ص. 242.

(46) عنوان مقال لزكي مبارك، نشره في المقتطف، 86، 1930، ص. 418-420. ونجد بياناً عن المراجع حول هذه المسألة في كتاب بلاشير وماسنو: **المختارات**، ص. 39.

فكيف التيقن من ذلك؟ أليس من طبيعة المعارضة أن تتظاهر بالقدَم؟ ماذا نقول عن الأربعين الباقية؟ إمَّا أن ابن دريد الذي يُحيلُ على سلسلة من الرواة، ليسَ إلا راوياً محضاً؛ أو أنه، بالقدر الذي تقرَّرَ فيه كونه لا يتورَّعُ عن الوضْع[48]، هو مخترعها. غير أن النِّسْبَة المزيفة تحتاج كي تُوهم بالأصالة، أن تحاكي نصوصاً سابقة، حتى وإن حَرَّفَتْ بمكرٍ مقْصد تلك النصوص. وفي الحالين معاً، الرواية أو الاختراع، تكون القاعدة هي الإحالة على سابقٍ، ولا يكُفُّ الأصلُ عن التراجع إلى الوراء.

إن مبارك، وهو منشغل بالإعلان المُتَحَمِّس على أن القضية مفروغ منها[49] وأن الهمذاني ليس المبتدع الحقيقي للمقامات، لايُقَدِّم إلا استدلالا هَشّاً لدَعْم فرضيته. ما الخصائص التي قد يكون الهمذاني استعارها من ابن دريد؟ يلاحظ مبارك أن "طريقة [الهمذاني] تختلف عن طريقة ابن دريد[50]". أيُّ سبيل إذن ينبغي اتباعه للبحث عن القرابة التي تربط بينهما؟ القول بأن كليهما يميل الى الصَّنْعة[51] وانهما "يمزجان نثرهما بأمثال وأشعار"[52] لا يفيدنا في شيء لأن هذه خَصيصَة أسلوبية مشتركة بين الجَمِّ الغفير من المؤلفين العرب. والقول "إنَّ أكثر ما رُويَ. . . عن ابن دريد من الأحاديث جرى على ألسنة ناس مجهولين: فأشخاصه يكونون أحيانًا من الأعراب، وتارة يكونون من أقْيَالِ اليمن الذين لا يعْرفُ لهم اسم ولا يُحْفظُ لهم تاريخ، وأحيانا يكونون من النَّكِرَات التي لا يُعْرَف لها وجود"[53]، يعيدنا الى الخطاب المنحول والخطاب التخييلي، أي إلى أنماط من الخطاب لا إلى أشخاص.

ليس ما هو أكثر مشروعية من البحث عن إجراء الترابط بين المقامات ونصوص أخرى؛ بل يمكن القول إن مؤلَّف الهمذاني يبدو وكأنه يتَطَلَّبُ أكثر من غيره، أنْ نُوازِنَهُ بمؤلفات أخرى. كان النُّقَّاد القدامى شَغُوفين بأنْ يُوردُوا بصَدَد بيت من الشعر، أبياتاً أخرى قريبة في الشكل أو المعنى؛ ويَصِلُون بذلك الى تتبع "معنى"، ببعض اليقين، عبر "الصُّوَر"

(47) النثر الفنى. I، ص. 282.

(48) يورد مبارك بهذا الصدد بعض شهادات القدماء؛ **النثر الفنى**، I، ص. 283.

(49) المرجع نفسه، II، ص. 282.

(50) المرجع نفسه، I، ص. 246.

(51) انظر الأصل الفرنسى لكتاب **النثر الفنى**: **Mubarak, la prose arabe au IV siècle P.102.**

(52) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(53) **النثر الفنى**، I، ص. 282.

ـتي يتحدها عند مختلف الشعراء. لكنهم لم يغامروا بمحاولة تطبيق ذلك على المقامات؛ واكتفو، في أغلب الأحيان، بملاحظة مظهر من مظاهر المقامات والإشارة الى شكل الخطاب الذي يندرج فيه ذلك المظهر؛ أما تسمية منْ سَبَقَ الهمذاني، فلم يفعل ذلك الا الحصري وحده.

المظاهر المتعددة للمقامة تجعل الترابط ممكناً، بل ضرورياً، شَرْطَ أن لا ننسى أننا في كل مرة لا نتعامل إلا مع مظهر واحد. ليس من المنهج الجيِّد أن يُغَشّيَ على بصرنا واحدٌ من الانعكاسات، فَنُضَخمُهُ ونُعْلن أنه أصل المقامة. يطرح مؤلف الهمذاني إمكانيات عديدة للترابط؛ ففي هذا النسيج المتَراصِّ، يختار القارئ بعض الخيوط فحسب، ويربطها بنسيج سابق. غير أن هذا الاختيار مشتبك بوجهة النظر التي أمْلَتْهُ، وبالمظهر الذي يجري فحصه.

سلف أن رأينا أن الثعالبي والحصري، باعتبارهما قارئين، قد أبرزا ثلاثة مظاهر في المقامات: الأسلوب الرفيع والأنيق، موضوعة الكدية؛ نسبَةُ الخطاب. سيتفق الجميع معنا أنْ لا واحد من هذه العناصر، إذا اعتبرناه على حدة، خاصٌ بالمقامة. لكن يوجد مظهر رابع لم يصفَاه، رغم كونه واضحاً في تكراره. تكفي قراءة المقامات الأولى لإدراك أن الأفعال السَردية تتبع في كل واحدة منها، تسلسلاً ثابتاً. ويُوَجِّه قراءةَ المقامات الأخرى تَوَقُّعٌ، يَخيبُ أحياناً، بعودة هذا التسلسل ذاته. هذه البنية السردية بالذات هي ما لانجده، على الأقل حرفياً، في النصوص السابقة على نصوص الهمذاني. عبثاً نُحَاولُ، إذْ يَتَكَشَّفُ الترابط عن كونه مستحيلاً أو غير ذي فائدة. صحيح أننا أحياناً نعثر مُصادفةً على نص يظهر أنه يمتلك بنية مشابهة لبنية المقامة، غير أنه في لحظة أو أخرى، يتجلى الاختلاف ونتخلى عن محاولة المقارنة. وإذا كان الحال هكذا، فنحن مُجْبَرُون على الاعتراف بأن من بين كل خصائص المقامة، تكون البنية السردية هي الأشد استعصاءاً على الترابطات، وأنها، في النهاية، تُشكِّلُ الخصيصة الذاتية للمقامة. كيف سندرس تلك البنية؟ أردنا في البداية مقارنة الاثنتين والخمسين مقامة من مقامات الهمذاني، وانطلاقاً من ذلك التنضيد، نَجْلُو البنية السردية المشتركة بينها؛ لكن لكون هذا العمل لن يفيدنا أكثر مما عَلمْنَاه بطريقة حدسية، آثرنا أن نقود بحثنا في اتجاه آخر. بدا لنا من المهم اختيار مُقَاربَة سلْبيةَ، أي أننا سنُحَلِّلُ النصوص القريبة من المقامة، وسنكون متنبهين للسِّمَات التي تميزها عن ذلك الشكل؛ وسيكون بإمكاننا آنئذ أن نُحِيطَ، بصورة غير مباشرة، بصفات المقامة.

أية نصوص؟ كي لا تكون المقارنة مجّانية، يلزم العثور على نصوص لا ترتبط بالمقامة في تتابع لحظاتها السردية فحسب، بل إضافة الى ذلك، تكون ذات مواضيع قريبة من تلك المسيطرة في مجموعة الهمذاني. وبناء على هذا المطلب، اخترنا نصين قصيرين نسبياً، يوردهما الحصري ضمن مختاراته، مباشرة قبل **المقامة المكفوفية**[54]. الموقع الذي يحتلانه ليس بدون دلالة: يجمع الحصري في مكان واحد، كما رأينا، نصوصاً تترابط بموضوعها. ورأينا أيضاً أن ما يهم الحصري في المقامة ليست البنية السردية، بل الموضوع الذي تعالجه[55]. لم نتساءل إن كان قد أورد في جوار المقامات نصوصاً موضوعها هو الكدية. والحال أن النصين اللذين نحن بصددهما يجيبان بالإيجاب على هذا السؤال. قد نندهش لكون الباحثين لم يلتفتوا لهذين النصين، مع أن في وجودهما بجوار **المقامة المكفوفية**، وفي تشخيصهما للكدية، ما يجعلهما يلفتان النظر ويوقظان شيطان المقارنة. والسبب هو اعتبار كتاب الحصري تجميعا متنافراً، لم يهتم أحد بإبراز المَقْصَد[56] الذي يُنَظِّمُ استدعاء النصوص ويُقَرِّرُ موقعها في السياق المباشر وفي السياق العام.

التَّعْديل

كنا نتعامل إلى حد الآن مع نصوص تُقَدِّمُ نفسها تحت تسمية **مقامة**؛ كنا ننطلق من تسمية ونحاول رصْد السمات النصية التي تُغَطِّيهَا تلك التسمية. يلزم الآن اتباع الطريق المعاكس: الانطلاق من نصوص لم يتحدد نوعها، ودراسة تركيبها وملاحظة ما إذا كانت ستُنْتِجُ التسميةَ التي هي موضوع بحثنا. هذا هو النص الأول من النصين الواردين في مختارات الحصري: " قال إسحق بن إبراهيم الموصلي: وقفتْ علينا أعرابية فقالت: يا قوم، تعثَّر بنا الدهر، إذْ قَلَّ منا الشكر، وفارقَنا الغنَى، وحالفَنَا الفقر، فرحم الله امرأ فَهِمَ بعقل، وأعطى من فضل، وواسى من كَفَاف، وأعانَ على عَفَاف[57]".

هل نحن هنا أمام مقامة؟ الجواب بالإيجاب أوبالنفي لا يُغَيِّر شيئاً من المهمة الملقاة على عاتقنا والتي تبقى في الحالين معا متشابهة: ينبغي أن نقول ما يجعل من هذا النص مقامة، أو

(54) زهر الآداب، IV، ص. 1132-1134.
(55) انظر فيما سبق، ص. 90.
(56) انظر. M. Arkoun, **Contribution à l'étude de l'humanisme arabe au 4/10 siècle**, op.cit.p.146 et sv
(57) زهر الآداب، IV، ص. 1131-1132.

ما يُبعدُه عنها. فلو اعتبرنا، مثلاً، أن هذا النص ليس مقامة، فلابد، انطلاقاً من المعرفة الحدَسية التي لدينا عن هذا الشكل، أن نُعَيِّنَ التعديلات التي ينبغي إدخالها على محكي إسحق الموصلي ليصير مقامة.

ينتسب خطاب الأعرابية المسجوع الى الأسلوب الرفيع (من المعلوم أن الأعراب كان يقال عنهم إنهم اقرب الى العربية "الخالصة" من الحضر). لن نتوقف مطلقاً عند هذا المظهر: فلأن السجع ليس قاصراً على المقامة، لا يمكن اعتباره معياراً حاسماً يتحكم في منح تسمية "مقامة" إلى نص من النصوص.

وبالمقابل، فإن موضوعة الخطاب وثيقة الارتباط بالموضوعة المهيمنة في مؤلف الهمذاني. تحاول الأعرابية بخطابها استدرار عطف مستمعيها، وذلك الخطاب موضوعُ مُبَادَلة مقابل المال. لكن صيَغ المبادلة أكثر تعقيداً. تتضمن موضوعة الكدية بُعْداً أخلاقياً دينياً بإدخالها تَقَابُل سائلَ/ واهب، وهو تَقَابُلٌ ذو أشكال ثابتة وممثلين طارئين ومتغيّرين. قد تُحْدِثُ تقلُّبات الحظ استبدالات في الأدوار، من دون أن يتفكك التقابل. المتسول أحد طَرَفَيْ عَلاَقَة تصبح قابلة للإدراك بمجرد حضوره. ويستتبع ذلك أن المشهد الذي يقوم بعرضه يجب أن يثير التأمل في نسْبِيَّةالأوضاع والمراتب، وفي دوام صور التقابل والطابع المؤقت والقابل للاستبدال للممثلينَ الّذَين ينتظمون في إطاره. ما تحاول الأعرابية توصيله إلى مستمعيها هو هذه الحقيقة البسيطة جداً: قد أكون في وضعكم، وأنتم في وضعي.

كيف تُكْبَحُ هذه الآلية القاسية؟ كيف تُنْهى حركةُ دولابِ الحظ أو تُوقَف وتُتَوَقّى سقطات كريهة؟ بوسيلة واحدة: الاعتراف بالجميل (الشكر)، الذي يتجلى أساساً في السخاء بما يفيض عن الحاجة. إن غياب الشكر، الذي يعني التَّعَامي عن تقلُّبات الدهر وعن الطابع العَرَضي للأوضاع، لا يمكن إلا أن يؤدي إلى عكس الحال التي نحن عليها. ولأن الأعرابية لم تكن شاكرة بما فيه الكفاية، فقد تحولتْ من الغنى إلى الفقر؛ وذلك ما يمكن أن يحصل لمستمعيها، إن لم يستخلصوا العبرة من مثالها. لابد دوْرياً من دفعة كي لا ينقلب الدولاب؛ وعبارات الشكر هي بمثابة دفعات تمنعه من السقوط إلى الجَانب الآخر.

تُعَبِّرُ الكدية عن ذاتها في مؤلَّف الهمذاني بصيغتين: صيغة وقحة صَفيقَة كما في **المقامة الساسانية**، وصيغة وقورة احتفالية كما في **المقامة البخارية**. غَير أنه سواء أكانت النبرة عابثة أو جادَّة، فإن التَّقابُل سائل/واهب حاضرٌ دائماً، مع التهديد الضمني

الجائم على مَنْ هو مؤقتاً في موقع الواهب. إن المكدي، على طريقته، واعظ ناجح: تقوم الموعظة بتشكيل خطابه. ومن هذه الناحية، فإن أحد معاني كلمة **مقامة**: "الخطاب الوعظي" يَتَغَلْغَلُ الى نص الهمذاني. فهو حين يجعل الكدية في الصدارة، لا يقطع الصلة بالاستيحاء الأخلاقي الديني للوعاظ، مثلُ أولئك الذين نجدهم مثلاً في **عيون الأخبار** لابن قتيبة. بل يمكن اعتبار المكدي أشد إقناعاً من الواعظ، لأنه يؤثر على المستمعين في ذات الوقت بخطابه وبمظهر المتسول ضحية نوائب الدهر؛ إنه يطرح نفسه مثالاً ويشير إلى السلوك الواجب اتباعه بهدف الإفلات من سوء الحظ. هذا خطاب لأبي الفتح، مبني حسب النموذج ذاته لخطاب الأعرابية:

" ياأصحاب الخزُوز المفروزة. والأرْدية المطروزة. والدُّور المَنجَّدة. والقصور المشيَّدة. إنكم لن تأمنوا حادثاً. ولن تعدمُوا وارثاً. فبادروا الخير ما أمكن. وأحسنُوا مع الدهر ما أحسَن[58]". ويستذكر أبو الفتح بَذْخَه الغابر، ثم يعود إلى حاله الراهنة قبلَ أن يَستَميحَ المستمعين: "فها نحن نرتَضعُ من الدهر ثَدْيَ عقيم. ونركب من الفقر ظهرَ بَهيم. فلا نرنو إلا بعين اليتيم. ولا نمُدُّ إلا يَدَ الغَرِيم. فهل من كريم يَجْلُو غياهب هذه البُؤوس. ويَفُلُّ شَبَا هذه النُّحوس[59]".

خطاب الكدية، البعيد عن أن يكون "خالصا"، يندمج بخطاب الموعظة. المتسولُ، مثل الواعظ، يستحضر الأفق الديني وينطق بما ينبغي فعله: إن قوله آمرٌ، حتى وإنْ لم تظهر على سطحه (كما هو الحال في خطاب الأعرابية) صيغة الأمر، وحَلَّ ضمير الغائب محلَّ ضمير المخاطب. المتسول مرْسَلٌ وظيفته زعزعة المستمعين بجعلهم يفكرون في المنطق الذي يحكمُ العالمَ، منطق يمكن تلخيصه في العبارة التناقضية التالية: كي نحافظ على ما نملك يجب أن نعطي.

رغم أن الكدية عنصر هام في تشكيل مؤلَّف الهمذاني، فمن الواضح أن النص الوارد في **زهر الآداب** ما كان ليلفت نظرنا لو لم نكتشف فيه عنصراً آخر يربطه مباشرة بالمقامة. ونعني بذلك السَّند: خطاب الأعرابية يرويه إسحق الموصلي (المتوفى عام 850/235)، ثم رواة آخرون (مُفتَرَضُون إذ أُغفِلَتْ أسماؤهم)، تنتهي سلسلتهم إلى الحصري. الراوي هنا،

(58) **مقامات الهمذاني**، ص. 82-83.

(59) المصدر نفسه، ص. 83.

خلافاً لعيسى بن هشام، ليس خيالياً. إسحق الموصلي[60] اسم يُحيلُ على "معرفة"، مع مُؤَشِّرٍ على حقيقته لا ينفصل عن شَكٍّ مُزْدَوجٍ في دوره باعتباره راوياً (ربما كان الخطاب مصنوعاً ومنحولاً عليه)، وفي أمانته (ربما أجْرَى على لسان الأعرابية خطاباً كان هو مؤلِّفَه). نقاشٌ لا يمكن البَتُّ فيه، ولا يمكن أن يجد حلاً: نَتَلَقَّى النص بهامشٍ من انعدام اليقين ناتج عن كونه قد يكون منحولاً.

مهما يكن الأمر، يشترك الراوي في مَقَامَيْن للخطاب: **يستمع الى أقوال الأعرابية، ثم ينقلها**.

لننظر أولا في المقام الثاني. ليس لدينا إلا اسم الراوي، إسحق، لكننا نعلم أنه يخاطب شخصا آخر، لأن "قال" تستلزم وجود مخاطَب. اسم هذا الأخير ليس مذكوراً. متلقِّي الخطاب، في المقامات ليس مُسَمّى أيضا، لكن يشار إليه بضمير. العبارة التمهيدية للمقامة ("حدثنا عيسى بن هشام...") تعني أن عيسى يخاطب الهمذاني (؟) وينقل إليه أقوال أبي الفتح[61]. والهمذاني بدوره ينقل أقوال عيسى بن هشام، مما يخلق مقاماً ثالثاً للخطاب، حيث يكون المخاطَب هو القارئ الضمني للمقامات...

في النص الذي نقوم بتحليله، ليس المقام الأول للخطاب موصوفاً بتفصيل. فهو يتضمن فحسب تعيين المتكلم (الأعرابية) والجماعة التي تستمع ("ياقوم..."). يمكن أن نستنتج من ذكر وضع المتكلم (أعرابية) أن المخَاطَبين حضَرِيُّونَ، مما يعني إدخال تقابل حَضَري/ لا حضري، إضافة الى تقابل واهب /سائل. الأعَرابية قادمة من مكان ليس مألوفاً لمستمعيها، وانتهتْ إلى مكان ليس بمكانها، غير أنه ينبغي أن يكون **مفتوحاً** كي يتم اللقاء. لنلاحظ أن الأعرابية قادمة من بعيد، تماماً مثل أبي الفتح الذي يخاطب مستمعين لا يشبهونه وعلى كتفيه غبار السفر...

ما يفترضه النص يمكن التصريح به، وما يُكَثِّفُه يمكن تمطيطه. تكفي الإشارة بتفصيل الى زمان ومكان اللقاء، وهيئة ونوعية المستمعين، وسبب حضورهم في ذلك المكان وتلك اللحظة، لكي يصير لدينا تمهيد مماثل لتمهيد المقامة. لنتابع "التعْديل". من الملاحظ أن الأثر الذي أحدثه خطاب الأعرابية على المستمعين يُغْفَلُ ذكره. لكنه من **الواجب أن يكون هناك أثرٌ**، وإلا لما نُقِلَ هذا الخطاب، لأنه لا تُرْوى إلا الخطابات الجديرة بالحفظ. وكما نرى

[60] عن هذه الشخصية انظر مقال يوهان فك في دائرة المعارف الإسلامية (الطبعة الثانية)، III، ص. 1020-1021.

[61] انظر ماسبق في الفصل الثامن.

فهذه الملاحظة تنطبق على المستوى الثاني، مستوى الرواية. ما أحدثه الخطاب فوراً على المستمعين يضيع في بياض نَصّيٍّ لا يمكن تداركه. غير أن الخطاب اذا كان قد أثَّر لدرجة أن أثار الرغبة في الاستشهاد بِه، فبالأحرى أن يكون قد أحدث بالضرورة أثراً مُستَحْسَناً لدى المستمعين. لم تتكلم الأعرابية كي تُخَلِّدَ أقوالها، بل فقط لتدفع مَنْ تخاطبهم الى السَّخاء. وهذا الأثر المباشر قد تم إغفاله، في حين أن الأثر غير المباشر، أي رواية النص، قد أشيرَ إليه بالوجود ذاته للنص. الطلب الذي صاغته الأعرابية يفتح خيَارا[62]؛ يُتَلَقَّى إما بالقبول أو الرفض. وانقطاع الجواب لا يمنع القارئ من أن يملأ بياض النص بالحد الأول من الخيار، لكن شَرْطَ القبول بفكرة أن خطاباً جديراً بالحفظ هو خطاب يكون الطلب الذي يتضمنه جديراً بالاستجابة. ذلك ما يُلاحظ في المقامات: يستجيب مستمعو أبي الفتح لطلبه بكل تأكيد؛ إنهم يستقبلون أقواله بمزيج من الشفقة لحاله، والإعجاب ببلاغته.

لنتخيل إذن، من أجل "تتْميم" النص (كي "يصير" مقامة)، أنه في مقابل الخطاب، يُسْعفُ إسحق وأصحاب الأعرابية، التي تسارع إلى شكرهم، ثم يذهب كُلٌّ الى حال سبيله. لكننا حتى وإن اضفنا هذه الزيادة، فلازال ينقص النصَّ عنصرٌ أساسي: التَّعَرُّف. الشكل السَّردي الذي يتكرر بوتيرة كبيرة في المقامات مرتبط **بعودة الشخصيتين** الرئيسيتين. مهما يكن تنكُّر أبي الفتح، ينتهي الراوي دائماً بالتعرف عليه. يفترض التعرف عبوراً من المعرفة الوهمية الى معرفة حقيقية، لكن هذه الأخيرة ليست ممكنة إلا إذا كانت معرفةً سابقة على التجربة التي جرى وصفها.

وبعبارة أخرى، إذا تعرَّف الراوي على أبي الفتح، فلأنه كان يعرفه من قبل، وهذه المعرفة معروضةٌ في مقامات عديدة.

تنبغي ملاحظة أنه في بعض المقامات، مثلا **المقامة الغيلانية** و **المقامة البشرية** لا يُوجد الشكل السردي الذي أشرنا اليه. تلك هي بالضبط المقامات التي لا يظهر فيها أبو الفتح؛ إن حضور هذه الشخصية هو الذي تقوم عليه البنية التي نجدها في عدد كبير من المقامات. غير أن أبا الفتح إذا كان غائباً أحياناً، فذلك ليس حال عيسى بن هشام الذي يظهر في كل مقامة. لنَقُلْ إذن إن سمةً هامة في تحديد المقامة هي قرابتها بمقامات أخرى حيث تكون عودة الشخصيتين الرئيسيتين منتظمة، أو تكاد تكون منتظمة. وبناء على هذا فالنص الذي قمنا بتحليله ليس مقامة. فلإدْمَاجه في هذا الشكل، لا يلزم فحسب تتْميمُه، بل أيضاً يلزم أن نتوقع على إثره نصوصاً مماثلة حيث يستمر إسحق الموصلي والأعرابية فَي الإطلال علينا.

(62) انظر: C.Bremond, Logique du récit, Paris, éd. du seuil, 1973, p.131

المقَامَةُ الوحْشيَّة

يمكن إذن لنَصٍّ أن يكون له شكلٌ مشابه لشكل مقامات الهمذاني، لكن غياب "التعرف" يُبْعِدُهُ عنها دون رجعة. إنه يبقى منغَلقاً على ذاته، بدون أي منظور نحو نصوص أخرى تُكَرِّرُهُ مع تغييره. تتجمد الشخصية التي يصورها في مظهر وحيد؛ وكل رؤية انشطارية ومُتَلَوِّنَة تبدو مستحيلة. يمكن الاطلاع على ذلك بدقة أكبر حين تحليل النص الثاني الذي يورده الحصري: "قال ابو بكر الحَنَفي[63]: حضرتُ مسجد الجماعة بالكوفة، وقام سائل يتكلم عند صلاة الظهر ثم عند صلاة العصر والمغرب، فلم يُعْطَ شيئاً، فقال: اللهم إنك بحاجتي عالمٌ غير مُعَلَّمٌ، واسع غير مكلّف، وأنت الذي لا يرزَؤُكَ نائلٌ، ولا يُحْفيكَ سائل، ولا يبلغ مدْحَتَكَ قائل. أنت كما قال المثْنُون، وفوق ما يقولون، أسألك صَبراً جميلاً، وفرجاً قريباً ونصراً بالهُدى، وقرة عين فيما تحب وترضى. ثم ولّى لينصرف، فابتَدَرَهُ الناسُ يعطونه، فلم يأخذ شيئاً، ثم مضى وهو يقول:

مَا اعتَاضَ بَاذلُ وجهه بسؤاله — عوَضاً، ولو نال الغنى بسؤال

وإذا السؤال مَع النَّوال وَزَنْتَهُ — رجحَ السؤالُ وخَفَّ كل نوال"[64]

خلافاً للأعرابية، فإن السائل المعنيَّ هنا ينطق بثلاثة خطابات. الأول الذي تجري الإشارة إليه (لم ير الراوي ضرورة لنقله) يتوجه فيه إلى الحاضرين ويقدم طلباً لا يحظى بالاعتبار (لا يستجيب الحاضرون لطلبه). الخطاب الثاني مُوَجَّه إلى الله، ويُثيرُ، بصورة غير مباشرة، رَدَّ فعل عند الحاضرين، وهو يُؤَثِّر أيضاً على موقف قائله. الخطاب الثالث، أخيراً، يستهدف من جديد الحاضرين.

الموقف السلبي للجمهور يدفع إلى تغيير المُخَاطب، لكن هدفه لا يزال الجمهور؛ وإلا فلماذا يتكلم جَهْراً؟ ما وراء المخَاطَب المُسَمَّى صراحة (الله)، تحاول الرسالة الثانية أن تبلُغَ، وتَبْلُغُ مخاطباً ثانياً (الجمهور). الدعاء الموجه الى الله هو في الوقت ذاته لَوْمٌ موجه للجمهور. هذا الأخير لا يخطئ الفهم: يَعْلَمُ أنه مُستهدَف، فيبادر إلى الاستجابة للدعوة (السابقة) للمتسول. نَخْتَبِرُ مرة أخرى حقيقة اشتراك الكدية والوعظ: المتسول، بالقوة وبالفعل، واعظٌ.

التحول المفاجئ في الرأي للمتسول هو في تناظر تام مع تحول الجمهور؛ يُشيحُ المتسولُ

[63] لم نتمكن من التعرف على هذا الشخص.

[64] **زهر الآداب**، IV، ص. 1132.

عن الجمهور، كما أشاح عنه هؤلاء. يُجَسِّدُ النص القدرة المخَوَّلة للخطاب. والذي بإمكانه أن يُغَيِّرَ، لا المخاطبَ وحده، بل المتكلم أيضاً. المتسول، برفضه لعطايا الجمهور، يضع نفسه في الخط الذي اختطه بنفسه في دعائه الله.

يقول لنا مؤلِّف الهمذاني، بكل الأصوات، إنَّ فعْلَ التكلُّم هو نصبُ فَخٍّ للآخرين؛ ويقول لنا أيضاً إن فعْلَ التكلُّم، هو نصبُ فَخٍّ للمتكلم ذاته. نتذكر **المقامة الأهوازية**: يعظ أبو الفَتح فتياناً ما جنين ويجعلهم يتخلون عن مجلس اللهو الذي كانوا يعتزمونه. وهو ذاته، الذي ليس من عادته احتقار خيرات الدنيا، يدخل اللعبة، ويرفض العطاء الذي كان مستمعوه التائبون يَنْوُون منحه إياه[65].

إن المتسول، بتجمُّده في دور وحيد، كالأعرابية، لم يتمكن من الاستفادة من هذا التَّكْثيف للمعنى الذي يتلقاه أبو الفتح من تكرار وُرُود وجْهه المتحَوِّل. صحيح أن النص الذي يُشَخِّصُ ذلك السائل نص مسجوع، وأن الراويَ مُشَارِكٌ في الفعلِ، وأن الكدية هي الموضوعة المُعَالَجة. صحيح أيضاً أن النص يقدم نظاماً سردياً يُقَرِّبُه من المقامة، وأنه، اذا قورن بالنص السابق، يبدو أكثر **اكتمالاً**. لا يمنع كل ذلك من أن "التعرف"، ومعه الخلفية التي تبرزه، غير موجودين؛ لا يتجلَّى النص استمراراً لسلسلة من النصوص المتوافقة، ولا يندمج إلا قسراً في لُعْبَة العَيْنيِّ والمختلف.

النصان اللذان أوردهما الحصري هما مقامتان و**حشيتان**، كما قد نعثر على الكثير منها في مؤلفات الأدب، إنْ لم يصرفْ انتباهنا غيابُ عنوان يُعْلِنُ عن كوننا أمام مقامة، وإذا كنا متيقظين لبنية النصوص والشبكة الثقافية التي تمتد فيها، والتي تتصل في لحظة او أخرى بمؤلف الهمذاني. لكن التحليل مضطر باستمرار للقيام بعملية "تعديل" وإصلاح، لأن المقامة الوحشية تبدو دائماً، في نقصها أو فائضها، مستعصيةً على النمط الأصلي للهمذاني، هذه الملاحظة منطبقة أيضاً على المقامات **المهَذَّبة**، الأليفة، التي تُحيلُ صراحة وعن قصد على الهمذاني؛ إنها موزعة بين الإثبات والنفي، والأمانة والخيانةَ. لابد، في كل مرة، من مطابقتها بنموذجها، وهذا التطابق لا ينفك عن التأثير على النموذج ذاته، الذي يصبح من الضروري توسيعه، وإكسابه مرونة، كي يستطيع تغطية مجموع الظواهر المعروضة عليه. ذلك ما سنحاول اختبار صحته بدراسة "**أحاديث**" ابن شرف.

(65) أنظر فيماسنق، ص. 37.

الفصل الثامن

تَخْيِيلاتُ الأنـــا

التخييلُ باعتباره قِنَاعاً شفّافاً

لا يبدو أن ابن شرف القيرواني[66]، وهو تلميذ للحصري، قد عرف **زهر الآداب**، أو على الأقل الفقرة المخصصة فيه للهمذاني. فعوضاً عن "أربعمائة مقامة"، لم نعد نجد الآن سوى عشرين" وعددها فيما يزْعُم رواتها عشرون مقامة إلا أنها لم تصل هذه العدَّة إلينا[67]". ونتذكر أن الحصري كان قد استشهد بتسع عشرة منها في مختاراته، مما يطابَق تقريباً العدد الذي أشار إليه ابن شرف، وهو يقول بأنه قد ألَّف من جهته: "عشرين حديثاً[68]". لم يبق من هذه الأحاديث سوى حديثين، والمقدمة التي تُقَاس أهميتها بقضايا النوع التي تطرحها والحل الذي تشير إليه.

العلاقة بين الأحاديث والمقامات ليست بالغة الوضوح، و..' كان أحد ليلحظها لو لم يذْكُرْهَا ابن شرف في مقدمته، مُشيراً في الوقت ذاته إلى السبيل الذي ينبغي أن ينتهجه تأويل كتابه. يدور الحديثان أساساً، الأول حول الجانب الأسلوبي لكبار الشعراء، والآخر حول النقد الشعري. رغم أن الاهتمامات النقدية حاضرة في عديد من المقامات[69]، فهي بعيدة عن أنْ تُشكِّلَ المظهر الذي يلفت النظر للوهلة الأولى في مؤلَّف الهمذاني. لذا قد نجد أنفسنا

[66] مراجع عن حياته وآثاره في **دائرة المعارف الإسلامية** (الطبعة الثانية)، III، 961-960 (مقال شارل بيلا) وفي مقدمة **مَسَائل الانتقاد**، تحقيق وترجمة شارل بيلا. والعنوان العام الذي اختاره بيلا لا ينطبق إلا على "الحديث الثاني"، الذي يختتم نصه بهذه الإشارة: "تمت المقامة المعروفة بمسائل الانتقاد" (ص. 104).

[67] **مسائل الانتقاد**، ص.4.

[68] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[69] مثلاً: **المقامة القريضية، المقامة الغيلانية، المقامة الجاحظية، المقامة العراقية**.

مدفوعين لا لأن نجعل من الأحاديث استمراراً للمقامات، بقدر ما نجعلها تابعة لمؤلفات النقد الأدبي، مثل **كتاب الصناعتين** لأبي هلال العسكري و**العمدة** لابن رشيق.

ما يُعَقِّدُ (أو يُسَهِّلُ) مهمتنا، هو أن ابن شرف يربط أحاديثه بمقامات الهمذاني وكذلك بـ" كتاب كليلة ودمنة فأضافوا [الأوائل] حكمه إلى الطير الحوائم، ونطقوا به على ألسنة الوحش والبهائم[70]"، ويذكر أيضا بهذا الصدد، كتاباً آخر للخرافات: **كتاب النمر والثعلب** لسهل بن هارون[71] (المتوفى حوالي سنة 857/243). يجب إبراز العلاقة بين المقامة والخرافة من جهة، والعلاقة بين أحاديث ابن شرف وهذين النوعين من جهة أخرى. على أي مستوى سنبحث عن هذه العلاقة؟ إذا كانت المقامات والأحاديث تُفْسِحُ مجالا كبيراً تقريباً للنقد الأدبي، فالحال ليس كذلك في الخرافات حيث تنصب أقوال الحيوانات على مسائل اخرى. لابد إذن من البحث عن العلاقة بين المقامات والأحاديث والخرافات على مستوى "الشكل" لا على مستوى "المضمون"، في مرحلة أولى على الأقل.

رأينا أن ابن شرف يرى في الخرافة نوعاً يُنْطَقُ فيه "على ألسنة الوحش والبهائم"، وهذا هو الوصف الذي يصف به المقامات: "وزوَّرَ أيضاً بديعُ الزمان الحافظ الهمذاني [...] مقامات كان يُنْشِئها بديهاً في أواخر مجالسه وينسبها إلى راوية رواها له يسميه عيسى بن هشام وزعم أنه حَدَّثه بها عن بليغ يسميه أبا الفتح الاسكندري[72]".

رغم أن شخصيات الخرافات حيواناتٌ وشخصيات المقامات بشَرٌ، فالنوعان يلتقيان في هذه النقطة: لا يتكلم المؤلِّف باسمه، بل يجعل شخصيات من اختراعه تتكلم. لا يَعْتَبِرُ ابنُ شرف إلا تفويضَ ضمير المتكلم، أي التخلي عن ضمير المتكلم ونقله إلى شخصيات مُخْتَرَعة. لا يعتبر الأسلوب، والموضوعة، ونمط الشخصية، و"العالَم" المُنْشَأ، وجميعها سمات تمنحُ لنوعٍ أو مؤلِّف تشكيله الخاص. يهتم فقط بالتلفظ كما يتجلّى في المقامات والخرافات، وهكذا يستخلِص نمطاً خطابياً يفرض نفسه كلما نَسَبَ مؤلِّفٌ كلامَه الى آخر نسبة مزيفة أو خيالية.

من المعلوم ان كل مقامة تُفْتَتَح بالصيغة المسكوكة: "حدثنا عيسى بن هشام ...". ما ينقله عيسى، هو أقوال أبي الفتح. لكنه ليس الراوي النهائي: ما يتلفظ به برويه راوٍ ثانٍ،

(70) **مسائل الانتقاد**، ص. 4.

(71) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(72) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

يرى ابن شرف أنه هو الهمذاني. و يمكن تمثيل سلسلة الرواة هكذا: الهمذاني ← عيسى بن هشام ← أبو الفتح.

السلسلةُ هجينةٌ، بسبب وجود شخصيتين خياليتين الى جانب المؤلِّف. فالهمذاني بتقمصه لدور الراوي، "يَدَّعي" نتيجة لذلك أنه استمد روايته عن عيسى بن هشام، وهذا بدوره ينقل أقوال أبي الفتح. غير أن كل هذا حسب تعبير ابن شرف "مزوَّرٌ". ترتبط الأحاديث بالخرافات والمقامات على مستوى نسبة الخطاب. ليس ابن شرف هو الذي **يقوم** بالعرضَيْن حول الشعراء والشعر، بل شخصية تدعى أبا الريَّان. يتخذ هذا الأخير دور الأستاذ أمام مخاطَبه ابن شرف الذي يقوم بدور التلميذ. يبدأ الحديث الأول هكذا: "قال محمد [ابن شرف]: وجاريت أبا الريان في الشعر والشعراء ومنازلهم في جاهليتهم وإسلامهم، واستكشفته عن مذهبه فيهم، ومذاهب طبقته في قديمهم وحديثهم[73]". وبعد عرض طويل مسترسل لأبي الريَّان، ينتهي الحديث بعبارات شكر من التلميذ: "قلت يا أبا الريان أكثَر الله مثلك في الإخوان...[74]". يتبع الحديث الثاني الإيقاع نفسه. قد نتساءل عن سبب لجوء ابن شرف للشكل السردي، وهو على جانب من البساطة في الحديثين، إذ يتمفصل فحسب حول طلب والاستجابة لهذا الطلب. ما الفائدة من تغطية عَرْضٍ في النقد الشعري بتخطيطات لموقف سردي يتحول فيه المؤلِّف إلى مجرد مستمع؟ لنلاحظ أوَّلا أن ابن شرف يمثِّلُ، عبر التشخيص الذي اختاره، سيرورة التلقي الذي يتمنى دون شك أن يَحْظَى بها كتابه. بتصويره لنفسه تحت ملامح مستمع مليء بالاحترام والخضوع والامتنان، فهو يحاول أن يدفع قراء أحاديثه إلى اتخاذ هذا الموقف المثالي ذاته.

لكن السبب الرئيسي يشير إليه ابن شرف نفسه حين يلاحظ بصدد الخرافة إن القول يُنْسَب فيها الى الحيوان: "لتتعلَّق به شهوات الأحداث وتستعذب بثمره ألفاظ الحدَّاث[75]". هكذا يبدو التخييل طريقة لجعل مضامين عسيرة تصير مُمْتِعة، وتنازلاً لصالح ذوق الجَمهور الغرِّ. يمكن، عند اللزوم، الاستغناء عن التخييل، لأنه لا يلعب إلا دوراً ثانوياً، مفيداً حقاً، لكنّه غير إلزامي. يُلْجأُ اليه لأن جمهور الخرافة، أو شطراً من هذا الجمهور، عاجزٌ عن تلقي الحقيقة مباشرة، كما تتجلى في الأمثال والحكم. كان ابن المقفع قبلاً، قد لاحظ في مقدمة

(73) المصدر نفسه، ص. 6.
(74) المصدر نفسه، ص. 42.
(75) المصدر نفسه، ص. 4.

كليلة ودمنة أن واضعي الخرافات يتوجهون الى جمهورين مختلفين: "ولم يزل العقلاء من أهل كل زمان يلتمسون أن يُعقلَ عنهم، ويحتالون لذلك بصنوف الحيل، ويطلبون إخراج ما عندهم من العلَل. فدعاهم ذلك إلى أن وضعوا هذا الكتاب، ولَخَّصُوا فيه من بليغ الكلام ومُتْقَنه على أفْوَاه الطير والبهائم والسِّباع. فاجتمع لهم من ذلك أمران: أما هم فوجدوا مُتَصرَّفاً في القول، وشعاباً يأخذون فيها. وأما هو فجمع لهواً وحكمة. فاجتباه الحكماء لحكمته، والسخفاء للهوه. وأما المتعلمون من الأحداث وغيرهم فَنشِطُوا لعلمه، وخفَّ عليهم حَفظه[76]".

التوجُّه المزدوج سمةٌ جوهرية في الخرافة؛ وبعبارة أدق، فالخرافة مُركَّبَةٌ بصورة تتيح قراءتين مختلفتين: قراءة غير واعية، لا تذهب أبعد من "ظاهر القول[77]"، وقراءة واعية تخترق المعنى الأول وتبلغ إلى حيث تتألَّقُ شعلة الحكمة. هاتان القراءتان، بعيداً عن أن تتعارضا، فإنهما تتكاملان، تُهَيِّءُ الأولى للثانية. والقارئ الذي لا يبلغ الغاية ويتوقف في المرحلة الأولى هو "كما أن رجلاً لو أُتِيَ بجَوْز صحَاح في قشوره لم ينتفع به حتى يكسره ويستخرج ما فيه[78]". التخييل موْسُومٌ، منذ البَدايَة، بالإبْهام: فهو موجود فحسب كوسيط يتيح تَفَتُّحَ المعنى المتضَمَّن فيه، غير أنه قد يحدث أن يحتَكِر الانتباهَ لصالحه وأن يوجه الرغبةَ **نحو ذاته**.

إضافة إلى هذه القدرة الشريرة على الإغراء، يتضمن التخييل خطراً آخر، ستكون لنا إليه عودة مطوَّلة، وتتيح لنا أحاديث ابن شرف استشفافه: قد يظهر، أو يجعل نفسه يظهر، بأنه **الشيء ذاته**، فإذا أحسَّ ابن شرف بالحاجة إلى توضيح أنه نسب أقواله الى أبي الريان، فما ذلك الا لتجنُّب أيِّ خَلْط قد يحدث أثناء تلقي تلك الأقوال؛ يجب أن لا يكون لدى القارئ أي شك في مصدرها. وَيُقَدِّمُ المؤلف الإيضاحات التالية ليقطع الطريق على الوهم ويتوقَّى كل خطأ: "هذه أحاديث [. . .] عَزَوْتُهَا إلى أبي الريان الصلت بن السكن بن سلامان وكان شيخاً همّاً في اللسان، وبَدْراً تماً في البيان، قد بقي أحقاباً ولقي أعقاباً، ثم أَلْقَتْهُ إلينا من باديته الأَزمات، وأوْرَدَتْهُ علينا العَزَمات[79]".

[76] ابن المقفع، **كليلة ودمنة**، تحقيق د. عبد الوهاب عزام، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1973، ص. 5.
[77] المصدر نفسه، ص. 6.
[78] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[79] **مسائل الانتقاد**، ص. 2.

هل كان ابن شرف، وهو يرسم صورة تلك الشخصية، يفكّر في شخص بعينه؟ مثل هذا السؤال لا يُطرح عادة حين يتعلق الأمر بالخرافة، حيث لا توصف الحيوانات، إن لم يكن ذلك من خلال اسمها الذي هو اسم نوع لا فرد. لا يُحسُّ واضعُ الخرافات بالحاجة الى رسم صورة أسد أو أرنب؛ إنه **يُسَمِّيهما** فحسب. أما القارئ، فهو مدعو لتتبع الانتقال الذي يجري من تخييل إلى ملفوظ حِكْمَة، لا أن يتساءل على أي أسد أو أرنب محددين يُحيلُ ذكر ذينك الحيوانين.

اسم العلم بالمقابل واردٌ في المقامة والحديث. وليس مصيرالتخييل فيهما أنْ يذوب في عمومية معنى عميق. يمكن، بالطبع، كَسْر الجوزة، لكننا لن نجد سوى الفراغ داخل القشرة، إلا إذا وضعنا بأنفسنا الثمرة التي نودُّ استخراجها. لا المقامة، ولا الحديث يعالجان التخييلَ بحيث لا يكون سوى مَعْبَر مؤقَّت، وانعطاف يُبْعدُ الخُطَى عن الهدف في الوقت ذاته الذي يقربُّهَا منه. ولأن العلاقة بيْن التخييل والمَثَل، وهَي التي تشكل السمة الرئيسية للخرافة، لا يمكن اختبار حقيقتها في المقامة، يَتَقَرَّرُ ربطُ هذه الأخيرة بمعطى خارجي عنها. فيقالُ مثلاً، إن أبا الفتح ما هو إلا صورة، يختفي وراءها الشاعر أبو دلف الخزرجي[80]. عرف الهمذاني فارسَ الكدية هذا "واتخذه نموذجاً، وسماه أبا الفتح الاسكندري[81]". وينتج عن ذلك أن بطل المقامات ليس أبا الفتح بالضبط، بل شخصاً آخر لم يُردْ الهمذاني، لأسباب غامضة، أنْ يُسَمِّيه، ومن الممكن مع ذلك التعرف عليه وراء الاسم المستعار...

سيلقى أبو الريان تقريباً نفس مصير أبي الفتح. وسيقال إن ابن شرف في أحاديثه قد فوَّضَ "القول الى شخصية خيالية قد تكون مع ذلك أحد شيوخه السابقين، أبي الحسن علي بن أبي الرجال المتوفى حوالي 1034/425، والذي كان يشْغَلُ منصباً هاماً في بلاط الزِّيريين...[82]" هذه القفزة الخطيرة من شخصية نَصِّيَة الى شخصية خارج نصية لا تنفك عن إثارة بعض الأسئلة المحْرِجة. لو كان ابن شرف يقصد واحداً من شيوخه القدامى، فلماذا لم يحتفظ باسمه ولماذا لجأ إلى إسم خيالي؟ أكان ذلك كي لا يحصُلَ غلطٌ حول المؤلِّف الحقيقي للعروض التي تُشكِّلُ هيْكل الأحاديث؟ لكن المقدمة واضحة بهذا الصدد: إنها تشير الى أن الأمر يتعلق بنسبَةِ الخطاب، نسبة يجري بها العمل أيضاً في المقامة والخرافة. يبدو أن

[80] إحسان عباس، **ملامح يونانية فى الأدب العربى**، بيروت، 1977، ص. 165.

[81] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[82] شارل بيلا فى **مسائل الانتقاد**، ص. 115، هامش 1.

الرِّيبة التي كانت تحيط بالتخييل في الماضي، لا تزال حية اليوم، لكن بصورة غير صريحة. وإلا كيف نُفَسِّر عادة إرجاع شخصية تخييلية الى نموذج قد ثبت وجوده تاريخياً؟ التخييل، وهو مُعَلَّقٌ بخطورة في الهواء، يثير جاذبية وافتتانا وحشيين، لا يتوقفان إلا حين نثبته بالأرض، بوتد ما. باختصار، كل شيء يتم كما لو أن التخييل يفتقد الكثافة في ذاته، كما لو أنه لم يوجد الا لكي يعكس واقعاً لا يكون مع ذلك إلا واقعاً مُفْتَرضاً. إنه نتَاجٌ تعويضي خالص، وبديلٌ هشٌ وتابع، تكمن علة وجوده فحسب في أنه ينوب عن شيء ما.

لا تكمن الصعوبة في عدم تلاؤم النسخة والنموذج بقدر ما تكمن في توافر العديد من النماذج. إذا كان أبو الفتح وأبو الريان **فَرْدَين**، فإن نماذجهما **الممكنة** جمٌّ غفير وليس أمامنا إلا الاختيار. يمكن أن نتعرف في صورة أبي الريان على ما لا يُحْصى من "الشيوخ". لذا يبدو لنا من اللائق ربط هذه الصورة، لا بهذا الشخص أو ذاك، بل بالصورة الكلاسيكية للشيخ. ينبغي قبل كل شيء دراسة **حقيقة** الخطاب الذي يكونُ مَوْضُوعُه الشيخ الذي تعتبر أقواله حُجَّةً.

السمات التي تُؤَلِّف صورة أبي الريان ليست غريبة عن سمات بطل المقامات. أبو الفتح يُصَوَّرُ غالباً شيخاً على دراية بكل أسرار اللغة والبلاغة. هو أيضاً قادمٌ من بعيد؛ وهو أيضا يعرف معاكسات الحظ؛ وفي كل مناسبة، يُفيدُ مستمعيه من "سيْلِ" معرفته... يذكر ابن شرف، وهو يقدِّمُ أحاديثه، بأنه يأمل "أن يَتَبَيَّنَ فضلُها، ولا تقصرَ عَمَّا قبلها"[83] ثم يقدم نوعاً من الصورة الشخصية: "ولعمري ما أشْكُرُ منْ نفسي، ولا أُثني على شيء من حسني، إلاَّ ظَفَري بالأقل مما حاولتُ على ما أضْرَمَتْهُ نيرانُ الغُرْبَة من قلبي، وثَلَمَتْهُ صَعَقَاتُ الفتنة[84] من لُبِّي، وقطعتْ أهوال البر والبحر من خواطري، وأَضَحت الوحشة والوحدة من غرائزي وبصائري، لكن نيَّة القاصد وسَعَةَ المقصود، أعانا ذا الودِّ على إتْحاف المَوْدُود[85]".

لن نهتم بموضوعة التواضع، وهي ضرورية تقريباً حين يُقَدِّمُ مؤلِّفٌ لكتابه أو يتحدث عن كفاءته؛ ولنفحص ما يُقَرِّبُ هذه الصورة الذاتية من صورة أبي الريَّان وصورة أبي الفتح. فابن شرف، مثل هذين الأخيرين، قد غادر مسقط رأسه، واجتاز "الأهوال" وعانى

[83] المصدر نفسه، ص. 4.

[84] يلاحظ پيلا "إن المؤرخين العرب كانوا يشيرون بهذا الإسم الى الاضطرابات التي ميَّزَت مطلع القرن الخامس الهجري العاشر الميلادي في الأندلس" (المصدر نفسه. ص 115، هامش8)

[85] المصدر نفسه، ص. 4-6.

"الغربة" ؛ وهو يقدِّم نفسه باعتباره مُؤَلِّفاً حُجَّةً. هل يعني هذا أن ابن شرف صوَّرَ نفسه في أبي الريان؟ رأينا منذ قليل مدى الوهم في إرجاع شخصية إلى نموذج ، إلا إذا اعتبرنا النموذج فضاءً لتدوين المفهوم الكلاسيكي للفرد، وهو المفهوم الذي يتحكَّم في اختيار السمات التي يجب الاحتفاظ بها والأخرى التي يجب طرحها. هذا النموذج هو الذي يتجلى كلما جرى وصف فرد حقيقي أو خيالي (التمييز غير مهم على هذا المستوى).

ينبغي تخصيص حيِّز في هذا النموذج، لتَبَدُّد الشخصية في إنجازات متعددة، ليس لأحدها أسبقية على الآخر. والمقامات أوضح مثَال عَلى ذلك. على العكس من ذلك، يبدو أن التشتُّتَ غير وارد في أحاديث ابن شرف وأن الشخصية أحادية. غير أننا اذا أمعنا النظر، ندرك أن الأمر ليس كذلك. ففي الوقت الذي يُوكلُ فيه ابن شرف إلقاء أحَاديثه إلى شخص آخر، فهو يتخذ دور المتلقي لهذه الأحاديث ذاتهَا. فهو في **آن واحد** الأستاذ والتلميذ، يستعير صوتاً أجنبياً كي يتكلم، وفي الوقت ذاته يستمع إلى نفسه وهو يتكلم. محتوى هذا الكلام هو ما سنحاول الآن تسليط الضوء عليه.

قضية منهجية: *الكُل والجزْء*

إن التلميذ، الذي ينحصر دوره السردي في وضع الأسئلة وحفز الأستاذ على القول، يبدو جيد الاطلاع على الشعر. إنه عَالِمٌ بالإنتاج الشعري، وكذا توزيع الشعراء في المكان والزمان. وإليه تعود مهمة تعداد الشعَراء الذين سيتكلم عنهم الأستاذ، وهو أيضا الذي سيقترح على هذا الأخير أن يتحدث في النقد. ما يبحث عنه هو "ما أستَهْدي بسراجه، على مستقيم منهاجه" كما يقول[86]، لكنه يمتلك مسبقاً معرفة بقضايا الشعر؛ إَنه يطلب من أبي الريَّان أن يفسر له ما هو، مع ذلك، مألوف لديه.

يتميز الحديث الأول بما يمكن أن نسميه صورة الشخص الأدبية. تتجمع السمات المميِّزة لشاعر من الشعراء في بضعة سطور: الغرض الذي أجاد فيه، الأسلوب، شذرات من سيرته صارت جزءاً لا يتجزأ من مؤلفاته، أو من الصورة التي تقدمها عنه مؤلفاته. الأمر لا يتعلق بإبداء ملاحظات حول بيت أو مجموعة أبيات، بل بصياغة حكْمٍ عام على آثار شعرية باعتبارها وحدة.

[86] المصدر نفسه، ص. 44.

الصورة الشخصية الأدبية ليست من اختراع ابن شرف؛ فقد تحددت هيئة الأعمال الشعرية الهامة بزمن طويل قبله. تتخذ الصورة صبغة المقارنة، عن طريق الموازنات المحبَّبة إلى المؤلِّفين القدامى. نعرف ما قيل عن شعراء المعلقات: أشعر الشعراء امرؤ القيس اذا ركب، وزهير إذا رغب، والأعشى إذا طرب، إلخ. ويرسم الهمذاني في **المقامة القريضية** صُوَر ستة شعراء قدامى، لخَّصَ خصائصهم في بضع عبارات[87]. ميزة ابن شرف تتجلّى في كونه قد عمَّم الطريقة بتطبيقها على جميع الشعراء المشهورين. ويتخذ الحديث بسبب ذلك مظهراً تجزيئياً، لكن نظاماً خفياً يَتَحكَّمُ في تأليفه. الشعراء مُقسَّمون أولاً إلى قدامى ومُحْدَثين، وإلى شعراء المشرق وشعراء المغرب؛ ثم إنه يصفهم حسب تتابعهم التاريخي؛ وأخيراً فهم يتجمعون، مثل أولئك الموجودين في **رسالة التوابع والزوابع** لابن شهيد، في المَحْفَلِ الشعري الذي أقامه الإجماع الثقافي خصيصاً من أجلهم.

الحديث الثاني لا يهتم بالمؤلفات باعتبار كل مُؤَلَّف منها وحدة مستقلة. يُسْتَدْعى الشعراء مرة أخرى، لكن فحسب بسبب بيت او أبيات تَمَسُّ قاعدة شعرية لازمة. وهكذا يستعرض ابن شرف الفصول الرئيسية للنقد الكلاسيكي: القدامى والمحدثون، اللفظ والمعنى، الأغراض، السرقات، الوزن والقافية ... إن موضوعه مُوَازٍ لموضوع ابن رشيق، لكن الحجم المختَصَر للحديث لم يسمح له بأن يُسْهِب إسهاب غريمه الشَّهير[88].

إن حكماً سلبياً على بيت أو وحدة أكثر اتساعاً يدخل في تناقض مع الحكم الصادر في الحديث الأول على مجموع آثار شاعر من الشعراء. لكن هذين أمران مختلفان، فليس للحديثين الموضوعُ نفسه. ففي الأول، يُحَدِّدُ ابن شرف السمات السائدة في أثر شعري ما دون الاهتمام بالتفاصيل. وبالمقابل، فما يهمه في الحديث الثاني هو التفاصيل، غير أنه ينبغي إضافة أن تحليل تفصيل من التفاصيل يُمَهِّدُ الطريقَ لتحديد مبدأ شعري عام يتجاوز الحالة الخاصة التي هي موضع الاتهام. فتبدو هذه الأخيرة إذ ذاك كمثال عَرَضيٍّ وظيفته تدقيق وتوضيح فصل من فصول النقد.

وقد منح ابن شرف لنفسه سهولةً، وسهولة كبرى: اهتم خصوصاً بإظهار ما هو غير

(87) **مقامات الهمذاني**، ص. 6-8.

(88) كان المؤلفان شاعرين في بلاط المعزّ بن باديس، أمير القيروان، وكانت المنافسة بينهما مشهورة (انظر: ياقوت، **معجم الأدباء**، XIX، ص. 37-38).

مقبول في بيت، على مستوى الشَّكْل او على مستوى المضمون. لم يُبَاشر العملية المعَاكسة، المتميزة بالصعوبة، والمتمثلة في ابراز ما يُشكِّلُ ميزة خطاب شعري[89]. غير أنه ينبغي القَول بأن قواعد الشعر تتجلى سواء بتحليل الأبيات الجيدة أو الأبيات الفاشلة. وابن شرف، بإيراده لهذه الأخيرة، يوضِّحُ علَّة ضعفها ويلمح لكيفية تعديلها كي تفلت من كل انتقاد. بل يذهب أحياناً إلى حد **إعادة كتابتها**، باستبدال لفظ بآخر، أو تغيير ترتيب الأشْطرُ أو الكلمات[90]. يبدو إذ ذاك أن البيت الجيد هو ذاك الذي لا يتطلَّب أيَّ تصحيح، والذي يثير إمَّا النشوة، وإمَّا رغبة المحاكاة.

تسري في المؤلفات حول الشعر ضمنياً أو صراحة فكرةُ أنَّ معرفة أسرار المهنة تُتيحُ للشاعر، إنْ لم يكن بلوغَ درجة عالية من الإجادة، فعلى الأقل تَجَنُّبَ الأخطاء الأشد فظاظة. في أفق تلك الفكرة يتراءى معتقدُ إعجاز القرآن، النص الوحيد الكامل من أوله الى آخره. وقد خُلقَ الإنسانُ بحيث لا يمكنه إدّعاء دوام الإجادة ("المرءُ يعجز لامحالة")[91] لكن ملاحظة خطأ لا يُلحقُ العيبَ بمجموع عمل من الأعمال. يصف ابن شرف في الحديث الأول شعر امرئ القيس بعبارات الإطراء؛ ولم يمنعه ذلك في الحديث الثاني من انتقاد بعض أبيات ذلك الشاعر، لكنه يُسارع بتقديم التوضيح التالي "ولسنا ننكر بهذه العيوب ونَزَارَتها ما أقررنا له به من الفضائل"[92].

يُوَجَّهُ عادة الى النقاد القدامى مأخذ أنهم يَتَعَلَّقُونَ بالتفصيل فحسب وينعدم إدراكهم للمجموع. ولم يفت شارل پيلا أن يكرر المأخذ نفسه بصدد ابن شرف[93]. من الخارج يُلاَحَظُ تَشَتُّتُ المقْتَرب النقدي، دون البحث عن ما يَحكُمُ حركته ويُكسبُهُ هذه الهيئة المتبدِّدَة؛ ولا يجري الاهتمام أيضاً ببحث مُسَلَّمَة الاتساق وما يترتب عليها من استلزامات. المأخذ الموجَّهُ الى النقد يُوَجَّهُ أيضاً إلى الشعر القديم. لقد صار من المبتذل القول بأن القصيدة هي تجميعٌ لمواد غير متجانسة[94]، وأن البيت يُشكِّلُ وحدة مغلقة وصلبة لا يَتَوافقُ طبْعُهَا النَّفُورُ مع عَلاقة حُسْن الجوار مع الوحدات المحيطة بها. فهناك إذن قرابة بين تجزيئية النقد وتجزيئية

(89) ذلك ما قصده مجهود الجرجاني في **دلائل الإعجاز**.

(90) **مسائل الانتقاد**، ص. 89، 95، 101-103.

(91) المصدر نفسه، ص. 98.

(92) المصدر نفسه، ص. 64.

(93) المصدر نفسه "التمهيد" ص. 23-24.

(94) لازالت هذه الفكرة المبتذلة حية وتجد لها أنصاراً على الدوام (مثلا، عصام قصبجي: **نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم**، بيروت، 1980، ص. 214-220)

القصيدة. في المتْن الكلاسيكي الواسع، ننتهي دائماً بالعثور على ما نبحث عليه، سواء القصائد "المترابطة" أو القصائد "المتفكّكة". غير أن مهمتنا بعيدة عن أن تنتهي حين نكتشف عند نقاد الشعر[95] فقرات تُلْغي أو تُخفّفُ من مأخذ التفكك الموجَّهُ للشعر القديم. لا ينبغي كذلك إطلاق صيحات الظفر حين نعثر عند أبي نواس أو ابن الرومي على قصائد تتجلى فيها "وحدة" ظاهرة. ذلك أن هذه المسألة لا ينبغي طرحها بعبارات اللَّوْم وردِّ الفعل على هذا اللوم؛ وإلا فسيتجه كلا الجانبين إلى طرح الاتساق كمُسَلَّمَة لا جدَالَ فيها، ويفقدان القدرة على إبْصَار خصوصية الموضوع المدروس. فهذا الموضوع لا يُمكن توضيحه بمجابهته بقاعدة غريبة عليه والتَّحَسُّر على ما ينبغي أن يكون. فقد يُخيِّمُ سوءُ التفاهم، يغذّيه بصورة صريحة تقريباً تَقَابُلُ شرق/غرب[96]. يبدو لنا أنه من الملائم أكثر أنْ نَنظر إلى الشعرية العربية **في ذاتها** ونتجنَّبَ النظر اليها كانحراف عن نموذج تحقَّقَ في أزمنة أخرى، وتحت سماء اخرى. ينبغي استنباط المبدأ الذي يحكمها مِن خصائصها الذاتية، لا من خصائص فاعلة في شعرية اخرى. إن هدف المقارنة لا يمكن أن يكون خصباً إلا إذا تلافينا أن نجعل من الموضوع المقارن به مُطْلقاً أعظم. صحيح أنه يمكن للمقاربة السلبية ان تكون مُثمِرَة، لكن شريطة أنْ تستخلص، خلال دراستها لما لم تنجزهُ ثقافةٌ ما، **ما أنجزته**، **لا ما كان عليها إنجازه**. في غياب هذا الاحتياط، يظل المتخاطبون سجناء مُسَلَّمة طاغية لا يستطيع التسامُح المتَعَالي ولا النفي المتَصَلِّب أن يتجاوزها.

فضلاً عن كونها مشكلةً كاملةً أن نعرف ما المقصود بِـ"الاتِّسَاق". يوجد دائماً بين

(95) يرى ابن طباطبا أن نظم قصيدة ينبغي أن يتم في مرحلتين. في المرحلة الأولى لا يهتم الشاعر الا بتجميع أبيات حول معنى؛ ففي هذه المرحلة قبلا، يقلّصُ الرابط الموضوعاتي من مصادفة النظم. في مرحلة ثانية، يكون الشاعر مدعواً لترتيب ابياته بشكل يحقق تدرجاً من الأول الى الآخير؛ وقد يؤدي به ذلك الى تغيير مواقع الأشطرِ واضافة ابيات انتقالية تؤمن اتساق المجموع (عيار الشعر، ص. 5). ويدعو ابن رشيق، من جهته، الشاعر الى تجويد الابتداء، وحُسْن التخلص من المطلع الغزلي الى المدح، وأخيراً العناية بالخاتمة (العمدة، I، ص. 217 وما بعدها). ويضيف أن هذه القاعدة إلزاميةَ للشعراء المحدثين وأنه لا يمكن اتخاذ لا مبالاة القدماء بها ذريعة أو تَعِلَّة (المصدر نفسه، I، ص. 239-240). ومع انه لا يصرِّح بأسبابه، فيبدو لنا أن القصيدة الجاهلية المشتتة والمتنشرة، هي عنده على صَورة قبائل الصحراء التي كانت تعيش في حالة نزاع دائم؛ أما القصيدة "المحدثة" فعليها ان تهتم بالتعلق الوثيق بين أجزائها، وأن تكون، إجمالاً، مطابقة للمطلب الديني الاجتماعي لجماعة مُوحَّدة ومنسجمة. كما نرى، فهذه المسألة بعيدة عن أن تكون "شعرية" خالصة، وهذا سبب آخر، إذا لزم الأمر، كي لا تُعَالجُ المظاهرُ المختلفة للثقافة الكلاسيكية منفصلةً.

(96) يلاحظ هاموري ما يلي: "يُلمِّحُ الباحثون الجامعيون الغربيون من حين لآخر بأنه من العبث البحث عن الاتساق في قصيدة عربية قروسطية، وقد وصل بنا الأمر الى إقناع عديد من زملائنا الشرقيين بأن شعراءهم الذين كان من سوء حظهم أنهم ولدوا قبل 1930 لم ينظموا أبداً سوى خليط من الأبيات البراقة" (On the art of medieval arabic literature, op.cit., p.10) ويطرح هاموري التلوين التالي على تقويمه العام للشعر العربي: "لكنِ الأمور هذه المرة افضل مما هي في الظاهر. سأحاول البرهنة، ببعض الأمثلة، أغلبها لأبي نواس، أن بعض القصائد القروسطية متَمَاسكة تماماً" (المرجع نفسه، الصفحة نفسها) يبدو ابو نواس كاستثناء عن القاعدة العامة، وبالتالى يستفيد من ميزة إيجابية ويستحق نَقطة حسنة.

جزئين من الخطاب، رابطةٌ، حتى وإن لم تكن سوى رابطة التَّابع؛ وقد يكون التسلسل سردياً، أو استدلالياً، أو موضوعاتياً. وقد يكون كذلك **تقليداً** يكْتَسِبُ بعد ذلك تعليلاً سيكولوجياً أو تَدَاوُلياً؛ تلك حال القصيدة، التي أظهر ابن قتيبة ان الاجَزاء المكوِّنَة لها بعيدة عن أن تكون لا متجانسة، وأنها تُسْهِمُ جميعها، وبتتابعها ذاته، في إحداث تأثير على المتلقي[97].

إنَّ مُسَلَّمَةَ هذا الاتساق تقوم، في نهاية الأمر، على وجود (أو إدراك) علاقة **حضورية** بين مختلف مُكَوِّنَات نص ما. واعتبار التسلسل النظمي يؤدي في الوقت نفسه إلى المصادرة على انغلاق النِّص. هذا النوع من الاتساق لا يفرض نفسه فوراً في النصوص الشعرية العربية، ولا نصادفه أيضا في مؤلفات الأدب[98]. بل تذهب مقامات الهمذاني أبعد من ذلك وتجعل من التشتت النظمي سلوكاً تجزيئياً، معلِّلاً بتقلبات الدهر وانعدام استقرار العالم. تطرح النصوص الكلاسيكية نمطاً من الاتساق يكون بالأحرى على مستوى استبدالي: لا يُتصورُ ولا يُدْرَكُ جزءٌ من الخطاب في علاقته بالأجزاء المصاحبة له بقدر ما يكون ذلك في علاقته بالأجزاء المنتسبة إليه، لكنها لا توجد في جواره المباشر. البيت لا يطمح للتزاوج مع الأبيات التي في متناوله، بل مع أبيات غريبة عن القصيدة التي ينتمي اليها؛ **علاقة الغياب** تتفوق على **علاقة الحضور**. وقد كان النقد الشعري على حق: إنه يؤيد هذا المطمح ويحقق التزاوج المتعدد للبيت مع أبيات من لحمته[99]. وينتج عن ذلك أن النص هو، في تعريفه، مفتوح؛ إنَّ شُرُوخَ الاتساق النظمي هي بمثابة دعوات لتحالف استبدالي[100].

أخلاقية النوع

يُبْدي ابن شرف، فيما يتعلق بالمضمون الأخلاقي للشعر، تَزَمُّتاً فريداً، لا يَقِلُّ عن تزمت البَاقلاني. رغم أن هذا الأخير، مدفوعاً برغبته في إعلان تفوق القرآن على الخَطابات الأخرى، قد كانت له بعض الأسباب في استمداد كل ما يساعده على النجاح في مهمته. لكن موقف ابن شرف لا يمكن تفسيره بسهولة؛ ولا يصير شفَّافاً إلا حين نتوصل الى تبين المنطق الذي يَنْبَني عليه.

(97) انظر فيما سبق، ص. 66-67.

(98) انظر: M.Arkoun: **L'humanisme arabe au IV/X siècle. op.cit.**, p 148 sv.

(99) حين يورد ناقد الشعر بيتاً فإنه يستشهد بعد ذلك فوراً بأبيات اخرى يقارنه بها.

(100) انظر ماسيلي في الفصل الحادي عشر.

إذا ذكرنا الباقلاني، فلأن هذا المؤلِّف، مثل ابن شرف، قد هاجم امرأ القيس[101]، وأن ابن شرف كان سيتفق مع المبدأ التالي: "وكلُّ ما يُخْزِي من الشعر فهو أشد عيوبه[102]" لكن مؤلِّفنا يتملكه شكٌّ، سيحاول توضيحه: " فإن قال قَائل: إنما وصَفْتَ عن امرئ القيس عيوباً في خُلُقه لا في شعره، قلنا: هل أراد بما وصف في شعره[103] إلا الفخر فإن قال: لم يُرِدْ ذلك وإنما أراد إظهار عَيْبه، قلنا: فأحمق الناس اذن هو ولم يكن كذلك؛ وإن قال: نعم، الفخر، قلنا: فقد نطق شعَرَه بقدر ما أراد وتَرْجَمَ عنه قَرِيضُهُ بأقبح الأوصاف، وأي خلل من خلال الشعر أشد من الانعكاس والتناقض[104]".

يتيح لنا هذا "الحوار" الإمساك بسرٍّ الموقف المتشدِّد لابن شرف. مالا يستسيغه هذا الأخير، هو تحديداً، اختلاطُ الأنواع والاَستعمالُ غير الملائم للضمائر النحوية. عادة يُذِيعُ الهجاء عيوب الغير ويَستعملُ ضميرَ المخاطب و /أو ضمير الغائب؛ والفخر من جهته يَعْرِضُ بصيغة ضمير المتكلم صفات الشاعر المجيدة. لكن أن يتحول الفخر الى هجاء للذات، وأن يعترف الشاعر بـ "عيوب" كان ينبغي التستر عليها، هذا هو غير المقبول في نظر ابن شرف. إن امرأ القيس، بوصفه لمغامراته الغرامية، ينتهك قاعدة مرتبطة بالنوع. حين يبحث المرء عن تمجيد الذات، لا يكشف عن عيوبه؛ وإذا حدث ذلك لسوء الحظ، فإن تسمية النوع تَتشوَّشُ: لم يعد المخاطَب يعرف ما إذا كان يتعامل مع الفخر، أو (لكن التسمية غير موجودة في مُدَوَّنة الأنواع العربية) مع هجاء ذاتي. هوية النوع هي المعَرَّضَةُ، في نهاية الأمر، للتشويش؛ فالعيبَ الأكبر يكمن في إغراق نوع من الأنواع في الإبهام.

قد يعني النوع مقولة نصية كما قد يعني مقولة اجتماعية. ليس من اللائق الخروج عن حدود نوع ما، مثلما لا يكون من المسَلَّم به خروج فرد عن طبقته، خاصة حين يكون معروفاً بانتسابه إليها وحين يحمل علاماتها التي لا تنمحي. إن أفعال شخص نبيل لا ينبغي ان تكون دنيئة؛ وإلا سيظهر تزاوج غير متكافئ بين الإسم والصفة. إن امرأ القيس ("الملك الضلِّيل") بوصفه لألعابه الغرامية يُقِرُّ "في شعره بما يكتمه الأحرار ولا يَنِمُّ بقبحه إلا الأوضاع الأشرار[105]". وللأسباب عَينها، لا يمكن لشخص من العامة أن يَطمح مطلقاً

[101] **إعجاز القرآن**، ص. 158-183.
[102] **مسائل الانتقاد**، ص. 60.
[103] يلمح ابن شرف هنا إلى الأبيات الغزلية لامرئ القيس.
[104] **مسائل الانتقاد**، ص. 60.
[105] المصدر نفسه، ص. 54.

للقيام بأعمال نبيلة. يذكرُ ابن شرف، ساخطاً، الشاعر سُحَيْم: "أُسَيْودٌ في شمْلة، دنسَةَ قَملَة، لا يؤاكله الغرْثَان، ولا يُصَاليه الصَّرِدُ العريان[106]" جريمته التي لاَ تغتفر هي جرأته علَى القول بأن جماعة من النسوة "اَلنَّواهد[107]" أقبلن لعيادته حباً فيه وعطفاً عليه. لماذا هذا "الادِّعاء" من جانبه؟ إذ لاشك أنه قد **كذب**؛ فما وظيفة الكذب وما علامات الزَّيف؟ هذا جواب ابن شرف: "الممنوع من الشيء حَرِيصٌ عليه مُدَّعٌ فيه والمُسْعَدُ بما يهواه كاتم له مُسْتَغْنٍ ببلوغ مُناه[108]" وتستتبع ذلك نتيجةٌ غير متوقعة: الخطاب، على الأقل في قضايا الحب، يعني عكس ما يقول. انطلاقاً من هذا **القانون**، يصبح من الممكن القول بأن الشاعر الذي يصف نجاحات غرامية يكْذبُ بصفاقة، في حين أن الشاعر الذي يلتزم الصمت حول إنجازاته يكون محظوظاً لدى النساء (وحسب ابن شرف يمثل المرَقِّشُ الأكبر هذه الحالة الأخيرة). ما ينبغي تأويله إذن في الفرضية الأولى هو تَبَجُّحٌ، وفي الثانية هو صمت. يُجَابَهُ مُؤوِّلُ العلامات إما **بفائض** أو **بنقص**. غير انه اذا كان الغُلُوُّ علامة على الحرمان، والنقص علامةَ على الوفرة، فلابد في كل مرة عكْسُ العلامات لاكتشاف الحقيقة.

إن المرقِّش، حين لم يذكر مغامراته، فهو في الوقت الذي يُقَدِّمُ فيه دليلاً على **نُبْله**، يُخفِي الحقيقة، لكن ابن شرف لا يفكر في مؤاخذته على هذا النوع من الكذب بالإغْفَال. فمن جهَة، يُتيحُ القانون الذي استخلصه اختراقَ المظهر وإزاحة الشك؛ ومن جهة أخرى، حتَّى وإن كانت المغامرات الغرامية صادقة (لكننا نعرف مما سبق أنها لا يمكن أن تكون كذلك)، فلا يمكن للشاعر أن يتلافى ذكر "ما يُخْزِي" كما يقول ابن شرف، وهذا ما ليس هذا الأخير مستعداً لغفرانه. لابد من توضيح أن مؤلِّفنا يُدْخلُ في اعتباره المعرفةَ الخارج نصية التي لديه عن الشاعر. يسترعي انتباهه المجموعُ الذي يُكوِّنه النصُّ ونُتَفُ الأخبار المرتبطة بذلك النص؛ ولم يكن بإمكانه تجلية **قانون** الخطاب إلا بمواجهة الملفوظ الشعري بعناصر سيرة الشاعر. الخطاب لا يحدِّدُ الموقف الحقيقي لقائله؛ فلابد بالتالي من التوجه لخطاب آخر، اي الخطاب عن الشاعر، كي يكون التفسيْر صحيحاً. لكن ابن شرف، بواسطة القانون الذي استجلاه، يستطيع في أقصى الأحوال أن يستغني عن الخطاب السِّيري لاختراق سرِّ الملفوظ. وما يبدو أنه لم يلحظه، هو أن القائل يمكنه ان يراوغ هذا القانون ويعكس العلامات بحيث

[106] المصدر نفسه، ص. 58.

[107] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[108] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

يجعل خطابه يُفَسَّرُ حسب المقصد الذي أراده ذلك القائل. والمفَسِّرُ من جهته، قد يكون متيقظاً ويحذر من العلامات التي تُعْرضُ عليه. قد يصبح الإبهام إذ ذاك هو قاعدة الخطاب ولن يكون للدَّوَار نهاية، لأن خاصية الخطاب هي أنه بوسعه ان يُفْلِتَ من كل استراتيجية تحاول تَشْبِيئَه.

إنَّ ما يَحْلُمُ به ابن شرف هو خطاب مُطابِقٌ، شَفَّافٌ، دون أي خِدَاع، أي يُعَيِّنُ بدقة موقف قائله. أي خطاباً مقدُوداً، **لائقاً ومناسباً**، لا يجعل لابسه مُتَنَكِّراً، بل على العكس يكشف عن حدوده. ويمكن أن يكون شعار هذا الخطاب الثابت والمجزأ: لكل حسب كَيْنُونَته، وحسب ما لديه.

كان نقاد الشعر يطرحون مبدأ أن مقبولية وفاعلية المدح مرتبطة بتطابقه مع صورة الممدوح: ملك، وزير، قائد عسكري... [109] يلزم وصف كل واحدة من هذه الشخصيات تبعاً للدور الاجتماعي الذي يميزها. ومن غير المقبول وصف الوزير بأوصاف القائد العسكري، والعكس صحيح. ويطرح ابن شرف ضمنياً أن الخطاب يجب ان يكون أيضاً على قدر قائله. لا ينبغي للمتكلم أن يحاول وصف نفسه بسِمَات غريبة عن الدور الاجتماعي الذي يلعبه طوعاً أو كرهاً. لابد إذن مِنْ مَنْع مَزْج الأنواع وخلط الأدوار. إن يوطوبيا ابن شرف هي يوطوبيا عالم مُقَسَّمٍ، ذي تراتبية نهائية، حيث كل واحد يجد نفسه سجين شبكة الدائرة التي ينتمي إليها دون رجعة.

كم نحن بعيدون عن مقامات الهمذاني، حيث من الصحيح أن لدينا عالماً مُتَرَاتباً، لكن الممثلين فيه يَتَحَدَّدُون بانعدام الثَّبَات، وحيث الكينونة والظهور لا يتطابقان، وحيث التناقض هو القاعدة، وحيث نفس الممثل يخترق بحزم كل اللغات، وحيث الترابطات الأكثر شذوذاً عملةٌ رائجة! وكما هو متوقع، فابن شرف لا يقدِّر الهمذاني تقديراً عالياً. فيقول إن المقامات لا يمكن ان تكون ذات نفع إلا اذا جرى "صرفها من هزل إلى جد، ومن نَدٍّ إلى ضدٍّ" [110] وهذا يعني أن ابن شرف يرغب في أن يَمْحُوَ في تآليف الهمذاني، كل الجانب الهزلي والانتهاكي، باختصار كل ما ليس "جداً".

[109] قدامة، **نقد الشعر**، ص. 88-101.
[110] **مسائل الانتقاد**، ص. 4.

والواقع أن الأحاديث تختلف كثيراً عن المقامات. لنتخيل عيسى بن هشام ثابتاً ومتزناً، في صحبة، لا أبي الفتح، بل أديب يشترك معه في أدق تفاصيل رؤيته للعالم، فسنحصُل اذ ذاك على صورة دقيقة للأحاديث. لا يوجد ما بين أبي الريَّان وتلميذه ذلك الخندق (القليل العمق أو كبيره حسب المقامات) الذي يفصل شخصيتي الهمذاني الرئيستين.

يستمع التلميذ باحترام للأستاذ، ولا يتعلم شيئاً لم يكن يعرفه قبلاً؛ هدف المحادثة هو تقريبها من بعض بإلغاء كل مسافة تفصل بينهما. لا خلاف يُطِلُّ في أفق حوارهما، وهو حوار بعيداً عن أن يطرح أيَّ إبهام، يبدو بالأحرى حواراً لا لون له: من أوله الى آخره تبقى النَّبْرةُ واحدة. الاستيحاء الهمذاني (الذي ليس خاصاً بالهمذاني) لم يجد صدى لدى ابن شرف؛ وبالمقابل فهو يَتَفَتَّحُ في مؤلَّف لابن بُطْلان، سندرسه في الفصل الموالي.

الفصل التاسع

مُلاءَمَةُ التسمية

نوعُ "المأدبة"

دعوة الأطباء لابن بُطْلان (المتوفي عام 1066/458)[111]، خلافاً لأحاديث ابن شرف، لا تتضمن أي إحالة صريحة على مقامات الهمذاني. لكن اعتبارات عديدة تحفزنا للبحث عن ما يربط بين التأليفين. لن نقصد بكلامنا البحث عن صَدًى للمقامات في **دعوة الأطباء** بقدر ما نهدف الى استجلاء خصائص خطاب يعرف تجسُّدَات متعددة والذي لا يحتاج ممارسو ذلك الخطاب، فيما وراء المؤلَّفات الفردية، والأنواع، بل القرون أحياناً، إلى الاتفاق فيما بينهم كي ينضووا تحت نفس الشعار.

إن أدب المأدبة، رغم كونه يحتل حيزاً هاماً في الثقافة العربية، لا يزال ينتظر بصبر الباحث الذي سيقوم بدراسته؛ سوسيولوجيا وشعرية المأدبة ... زالتا في حاجة الى بلورة. ويبدو لنا أن وصف ميخائيل باختين لهذا النوع[112] يمكن أن ينطبق على العديد من المؤلفات

(111) كُتبت **دعوة الأطباء** عام 1058/450، ونشرها بشارة زلزل بالإسكندرية سنة 1901، المنمنمات توجد بمخطوط الأمبروز يانا في ميلانو تحت رقم A.125 صُوَرٌ ستٌ من تلك المنمنمات في:
Oscar Löfen and Renato **Traini: Catalogue of the Arabic Monuscripts in the Biblioteca Ambrosiana**, Vicenza, 1975.
(نحن مدينون بهذه المعلومات للسيد جوزيف ڤان إيس). عن ابن بطلان انظر: ابن القفطي، **تاريخ الحكماء**، ص 294-315؛ ابن أبي أصيبعة، **عيون الأنباء**، ص. 325-328؛ يوسف شاخت، "ابن بطلان" **دائرة المعارف الإسلامية** (الطبعة الثانية). III، 763-764 إحسان عباس: **ملامح يونانية في الأدب العربي**، المرجع المذكور، ص. 167-172.

(112) • أما السيمبوسيوم [= المأدبة. المترجم]– فهو عبارة عن حوار ولائم ظهر في عصر "الحوار السقراطي" (نجد نماذجه عند كل من أفلاطون وكسينوفون). غير أنه عرف تطوره الواسع والمتنوع جداً خلال العصور التالية. إن الكلمة الحوارية الولائمية تمتعت بامتيازات خاصة (ذات طابع شعائري في البداية): امتياز التحرر التام، وعدم التكلف، وإزالة الكلفة والصراحة التامة، وغرابة الأطوار ومبدأ تكافؤ الضدين Ambivalence، أي أن يقرن في الكلمة بين المدح والقدح، بين الجاد والهازل". (**شعرية دستويفسكي**، المرجع المذكور، ص. 175. أنظر كذلك:
L'oeurvre de François Rabelais, Paris, 1970, Gallimard éd., chap.IV, "Le banquetchez Rabelais", p: 277/304.

العربية الكلاسيكية. وهناك كثير من مشاهد المأدبة في مقامات الهمذاني: **المقامة الجاحظية، المقامة البغدادية، المقامة المضيرية، المقامة الصيميرية**. يكون الخصاص الغذائي أحياناً سبباً في ولائم پارودية: يشحذُ الجُوعُ خيال أبي الفتح الذي يصف في **المقامة المجاعية** وفي **المقامة النَّهيدية** أطعمة شهية يعلم أنها بعيدة عن متناوله. وخارج المقامات، فحكاية أبي القاسم من أولها الى آخرها، مأدبة مُتَوهِّجة. لابد أيضاً من ذكر **بخلاء** الجاحظ حيث نصادف أحياناً هذه المفارقة: بخلاء يقيمون ولائم فاخرة.

قبل تحليل **دعوة الأطباء** لابن بُطلان، حيث يتعلق الأمر بطبيب بخيل، يبدو لنا من الهام استجلاء واحدة من خصائص **بخلاء** الجاحظ التي نجدهافي مُؤلَّف ابن بطلان. البخيل كما يراه الجاحظ ليس فحسب مُكْتَنزاً للمال ينفقه بعسر وفي تقتير؛ بل قد يكون بخيلاً جاهلاً بنفسه وباحثاً عن إخفاء بخله المَتأصِّل. حينئذ يُكْثِر من الدَّعوات، وينفق بإسراف، ويستضيف أصدقاءه إلى ولائم فاخرة[113]؛ غير أنه، رَغم كل جهوده، ينتهي بالكشف عن ذاته وإظهار طبيعته الباطنة؛ حركة، ملاحظة بسيطة، نبرة في الصوت تكُون علامات كافية لسيميائي البخل. يُقيم البخيل وليمةً مثلاً، ودون أن يعي، يأخذ في تحذير ضيفه من أخطار الشَّراهة. يروي الجاحظ أن أحد أصدقائه لم يجد ذات ليلة بُدّاً من دعوته ليتعشى عنده ويبيت: "فأبطأ ساعة ثم جاءني بجامِ لَبَأ وطبق تمر، فلما مددت قال: " يا أبا عثمان إنه لبَأ وغلَظُه، وهو الليل وركُوده [. . .] وإن بَالغْتَ بِتْنَا في ليلة سوء، من الاهتمام بأمرك [. . .] وإنَّما قلت هذا الكلام، لئلا تقول غداً: كان وكانَ. والله قد وقعتُ بين نابي أسد. لأني لو لم أجئك به، وقد ذكرتُهُ لك، قلتَ: بَخِلَ به وبدا له فيه؛ وإن جئت به، ولم أحذِّرك منه، ولم أذكِّرك كل ما عليك فيه، قلتَ: لم يشفق ولم ينصح، فقد برئتُ اليك من الأمرين جميعاً. فإن شئتَ فأكلة وموتة، وإن شئتَ فبعض الاحتمال، ونومٌ على سلامة[114]".

المُضيفُ يعلم أنه إذْ ينصح للجاحظ أن يقلل الأكل، أو يمتنع عنه، قد يظهر بمظهر البخيل، لذا يسارع لإزاحة هذه التهمة متعللاً بتَعلَّة طبية. لكن خطابه يخطئ مرماه، ويَلْمَحُ الجاحظ، ما وَراء اعتبارات الحمْية (التي لا يجادَلَ فِي صحتها)، بخلاً لا يود الاعتراف باسمه أو يبحث عن التستر وراء العطَف.

(113) **البخلاء**، ص. 3.
(114) المصدر نفسه، ص. 123-124.

قد يصلح هذا النص من البخلاء عنواناً تمهيدياً **لدعوة الأطباء**، لابن بطلان، التي هذا ملخصها. يحلُّ الراوي، وهو محتال شاطر، بميا فارقين. سرعان ما يتعرف بطبيب شيخ. فيتحدث إليه عن ضعف معدته ونقص شهوته؛ هذه النقطة الأخيرة تجعل الطبيب يقرر دعوته للعشاء. فيحضر العديدَ من ألوان الطعام الشهية، لكن بدعوى أسباب طبية متعددة، يمنع ضيفه من أكلها، ولا يسمح له إلا بتدوق هنْدبَاء مسلوقة؛ وكي يبرهن بصورة أفضل على مزايا الاقتصاد في الأكل، يُحْضرُ صحفة أخَيرة مليئة بأدوات الجراحة، التي، كما يشرح، لا ترحم من لا يلتزم حميّة صَارمة. بعد هذا العشاء المُخيِّب للآمال، يستدعي الطبيب بعض زملائه ويكلِّفهم باَختبار علْم الوافد الجديد؛ فيفتضح هذا الأخير بعد أن زَعَمَ على التوالي أنه طَبائعي وجَرائحي وكَحَّالٌ وفَاصدٌ وصَيْدلي. بعد انصراف زملائه ينام الطبيب الشيخ الذي أفرط في الشرَاب. فيتشاور المتَطفّلُ مع الخادم الجائع، ويُقْبلاَن بنهم على الصِّحَاف التي لا تزال مَصُونَةً، بعد أن كان الطبيب قد أمر برفعها، فيلتهمانهاَ. وإذ يصحو الطبيب الشيخ ويرى ما حَلَّ بطعامه وشرابه يغضب غضباً شديداً؛ ويمتنع بعد ذلك بحزم عن استقبال المحتال.

الإغْـرَابُ

الأمر مهزلة إذن: المواضيع الأكثر جدية، بدايةً بالطب (ونذكر بأن ابن بطلان طبيب) تُعَالَج بهزل. وهزلية الكتاب ناتجة تحديداً عن الطريقة غير المعتادة التي يجري بها تناول المواضيع المحُوطَةُ عموماً بالاحترام والخوف. لن يخطر على بال أحد تمنّي أن يتفشّى وباءٌ ويدمِّر منطقة بأكملها؛ غير أن هذه ليست رؤية الطبيب الشيخ الذي يتحسَّرُ لانحسار الأمراض وأنها لم تعد تصيب عدداً كبيراً، فيقلق على سير أعماله. لكن يُلاَحظُ أنه لحسن الحظ، كان الشتاء شديداً والربيع متقلباً والوباء ليس بعيد الاحتمال[115]. وفي َانتظار تحقق هذا التخمين، يجد نفسه عُرْضَةً لبطالة جزئية، أمَّا الحفَّارُون فقد اضطروا لتبديل حرفتهم. تكتسب إذ ذاك موضوعة العالم المقلوب[116] دلالة خاصة؛ بالأمس كان كل شيء على ما يرام لوجود جحافل من المرضى؛ واليوم، كل شيء ليس على ما يرام لأن الأوبئة قد اختفت[117].

(115) **دعوة الأطباء**، ص.10.

(116) انظر: E.R.Curtius: **La Littérature européenne et le Moyen Age Latin**, Paris, 1956, P.U.F.,p.117 sv.

(117) يَعْزُو ابن بطلان انكشاف الوباء والعلل الى اعتلاء نصر الدولة أحمد بن مروان (المتوفى عام 1061/453) سدة الحكم، وتلك طريقة في مدح هذا الأمير (**دعوة الأطباء**، ص.3).

بالأمس ما أن يتوفى مريض، حتى يَخْلُفُهَ مريضان اثنان؛ وتنتشر الأمراض في الخريف، ويتفشى الوباء كل خمس سنوات؛ والأطباء يَتَزَاحم على دكاكينهم ومُغَسِّلو الموتى لا يُوصل إليهم إلا بالملاطفات. واليوم، نادراً ما ترى جنازة ولا تكاد تسمع أصوات المناحات. حين يُصَادفُ الطبيب الشيخ حَفَّاراً، يواسيه، ويأخذان في تأميل عودة الأيام السعيدة[118]...

تفرضُ مُلاحظة نفسها هنا متعلقة بالتلقي الذي ينبغي تخصيصه **لدعوة الأطباء**، وبصورة عامة، للمؤلفات المنتسبة لهذا النوع. للهزلي قواعده الخاصة، ولا علاقة لها بقواعد الأنواع "الجادة"؛ ينبغي تجنُّبُ إطلاق حكم حول شخصية أو مؤلَّف قبل ملاحظة المستوى الذي يندرج فيه خطابه. لا يمكن أن نقول مثلا إن الطبيب الشيخ مُتَجَرِّدٌ من "نبل المشاعر الإنسانية[119]" لأنه شديد الأسف على انحسار الأوبئة والأمراض وكساد عمل الحفَّارين والحمَّالين. هذا الأسف هو من الغرابة والغلو بحيث ليس من المنهج الجيد قياسهُ بمقياس الأخلاق المعتادة. إن المستوى الذي يندرج فيه يتميز بتَوْقيف الأخلاق المعتادة وتأسيس أخلاق جديدة، تكون بشكل ما نقيضاً للأولى. هل نقول عن الطفَيلي المشهور أشعب إنه متجرد من النبل والرفعة؟ هل نسخط من وضاعة راوي **دعوة الأطباء**، الذي يتسلَّلُ بالحيلة عند الطبيب الشيخ ويلتهم عشاءه؟ خاصية المهزلة والهزلي هي أن تجعل الأحكامَ المعتادة حول الأفعال الإنسانية بين قوسين. أو بعبارة أدق، تشير بطرف العين الى تلك الأحكام، في الوقت الذي تتم تنحيتُهَا واستبدالها بسلَّمٍ آخر للمعايير.

ينبغي للتحليل أن يأخذ بالحسبان المستوى الذي يتموقع فيه المؤلف. لا نقرأ **البخلاء** أو **دعوة الأطباء** ونحن في الحال نفسها حين نقرأ مؤلفاً "جاداً" **كإحياء علوم الدين** للغزالي. المؤلَّف ذاته هو الذي يجب أن يملي الموقف الواجب اتخاذه تجاهه، لا من اعتبارات خارجة عن المؤلَّف، أو خاصة بحقل ليس هو حقل المؤلَّف. الطبيب الشيخ في **دعوة الأطباء** هو بالأساس مُهرِّجٌ، والمهرج كما هو معلوم يتكلم ويتحرك بعكس التصورات المألوفة. لم يعد معه الموت موضوعاً مُفْجعاً، بل احتفالاً مَرحاً؛ وتتحول الجنائز إلى أعراس وأفراح[120]. ودعواته لله خارجة عن المعتاد: "لو أنك شاهدتني في صلاتي لرأيت منظراً عجيباً فإن الناس كما قد علمتَ واحدٌ يسأل في صلاته سَعَةَ الرزق وآخر خاتمة خير وأنا أمد يدي وأسأل في رسوب أبيض ونفْثٍ أملس وعرَقٍ كثير وبول غزير ومجلس كبير[121]".

(118) المصدر نفسه، ص 3-4.

(119) إحسان عباس: **ملامح يونانية في الأدب العربي**، المرجع المذكور، ص. 170.

(120) **دعوة الأطباء**، ص. 4.

(121) المصدر نفسه، ص. 25.

إن **الإغراب**[122] هو الكلمة التي ينبغي استخدامها لتعيين الطريقة التي يتناول بها ابن بطلان هذه المسألة أو تلك. لا يتم تقديمُ حدَث أو مشهد من وجهة النظر التقليدية أو المألوفة، بل من وجهة نظر غير مألوفة وغير متوقَّعة. ذلك ما يحدث في الاختبار الذي يتعرض له المحتال في **دعوة الأطباء**. يطرح الطبيبُ الشيخ وزملاؤه أسئلة حول مختلف فروع الطب، وهذه الأسئلة هي بمثابة ألغاز الغايةُ منها تحديد ما إذا كان بإمكان المتطفِّل أن ينتسب الى جماعة الخبراء[123]. ويتخذ الإختبار مساراً فريداً لأنَّ مَنْ تُوَجَّهُ إليه الأسئلة لا يأخذ الأمور بجدية؛ لا يهمُّه علم الطب، وعوضاً أن يحاول التعلم، فليس له من هدف إلا الشرب والأكل أثناء توجيه الأسئلة إليه. وإذْ ينكشف زَيْفُهُ، فإن ممتحنيه يُفَاجأون، لكنهم لا يغضبون؛ والمتطفل لا يشعر بأي خجل. سمةٌ أخرى يجب أن تُقْنعنا بالجوِّ الخاص المهيْمن في **دعوة الأطباء**.

إذا كان المحتال تلميذاً عنيداً وغير مُنْتَبه، فإن الطبيب الشيخ أبعد ما يكون عن تجسيد المثل الأعلى للأستاذ المُحَاط بالاحترام (كما هو الحال في أحاديث ابن شرف). إنه رغم كل علمه، ساذج ومجنون؛ يَنْتَزِعُ مثلاً قدح خمر بين يدي ضيفه ويشربه دفعة واحدة. ويقول إن الحِمْيَةَ علاجٌ لكل الأمراض؛ لذا فهو يستشهد قبل كل شيء بسقراط وفيثاغورس وإبقراط، الذين ينصحون بالزهد في الأكل. غير أن هذه النصائح، حين يتلفظ بها بخيلٌ، تفقد طابعها الجاد وتتحول الى دلائل على الطبع والمزاج، فضلاً عن أنها، إذْ تُقَال أمام مستمع غير مكترث، تبدو كاذبة ونشازاً في السياق. وهذا يعني أن الخطاب يتغير معناه تبعاً لوضعية مَنْ يتلفظ، أو يستشهد به، وتبعاً للمستمع وللظروف التي يحصل فيها التواصل.

لإيضاح هذه المسألة، يبدو لنا من المفيد تحليل **المقامة المضيرية**، التي تمتلك اكثر من سمة مشتركة مع **دعوة الأطباء**. إن وصف الأطعمة المختلفة يقوم به، في مؤلَّف ابن بطلان، طبيب يرى الأطعمة من وجهة قيمتها الغذائية والتأثير الذي قد تُحْدثه في الجسم؛ لا يُعْرَض لون من ألوان الطعام كي يُستهلك، بل ليصير مناسبة لخطاب طَبي؛ وتحت دافع

(122) انظر توماشيفسكي: "نظرية الأغراض"، ضمن "**نصوص الشكلانيين الروس**"، المرجع المذكور ص .202-204. [يترجم إبراهيم الخطيب في المرجع المشار إليه كلمة: Singularisation بـ"الإفراد" أو "الإغراب" أما عبد الفتاح كيليطو فيشرحها دون ترجمتها: "تناول ظاهرة من وجهة نظر غريبة"، **الأدب والغرابة**، المرجع المذكور، ص .84-85. ملاحظة المترجم].

(123) يلاحظُ أندريه يولس في اللغز أن واضعه "ليس وحيداً، وليس مستقلا، إنه يجسد معرفة. ومن يفك اللغز ليس شخصاً يجيب على سؤال شخص آخر، بل هو ذلك الذي يبحث عن بلوغ تلك المعرفة، وأن تقبله الجماعة، والذي يبرهن بجوابه انه ناضج لهذا القبول. **حل اللغز** هو إذن الصيغة، وكلمة السر، التي تؤهل لدخول مجال مغلَق".

Formes simples, Paris, 1972, éd.du seuil, p.109-110.

البخل، سرعان ما يُرفع من أمام عيني الضيف الجائع. المضيرة، في مقامة الهَمذاني، ليست كذلك للأكل؛ بل هي هنا فقط كي تُوصَفَ وتُعَلِّلَ وصْفَ كلِّ ما يمسُّها من قريب أو بعيد. يَعْلَمُ أبو الفتح، الذي يتقلّب على الجمر، أنه لن يأكل في القريب، وأنه يلزمه قبل ذلك سماع وصف مضيفه التاجر لمحلّته التي يقطن بها، والدار، وباب الدار، والغلام، وكل قطعة من قطع الأثاث. . . يتم عادةَ وصف شيء أو منظر من وجهة نظر خارجية: تُعَلِّلُ نَظْرةُ أجنبي، وشخصية لم تألف المكان، إدراج فقرات وصفية[124]. في **المقامة المضيرية**، يكون رب الدار هو المكلّفُ بوصف داره وإحصاء الأشياء الموجودة بها. هذه الأُلفة التي للشخصية مع الأمكنة تتيحُ لها أن تُسْهِبَ، وأن تذكر، لا شكل الشيء فحسب، بل تاريخه أيضاً، أي مالكيه السابقين، والطريقةَ التي حَازتْهُ بها.

مظهر آخر للإغراب: يمكن لشيء من الأشياء أن يكون موضوع خطاب سردي وصفي لا نهاية له. فقد لا نكتفي بوصفه ورواية تاريخه؛ بل نُفصِّلُه إلى أجزائه العديدة، ونصف كل جزء من هذه الأجزاء، ونروي تاريخها. وليس هذا كل ما في الأمر: بما أن الشيء مترابط بأشياء أخرى، وأماكن وشخصيات، تُوصَفُ أيضاً تلك الأشياء والأماكن والشخصيات. . . كان بإمكان المضيف الثرثار في **المقامة المضيرية**، أن يستمر في اندفاعته السردية-الوصفية (وتبعاً لذلك كان بإمكان المقامة أن تُمَطَّط إلى ما لا نهاية)، لولا أن أبا الفتح، وهو يعي فجأة هذه الطريقة، يهرب مسرعاً. إن طريقاً طويلا يفصله عن المضيرة: "قد بقي الخَبْزُ وآلاتُه. والخُبْزُ وصفاته. والحنطة من أين اشتُريتْ أصلاً. وكيف اكترى لها حملاً. وفي أي رحى طُحن. وإجَّانة عُجن. وأي تَنور سَجَر. وخبَّاز استأجر. وبقي الحطب من أين احتُطبَ. ومتى جُلب وكيف صُفِّفَ حتى جُفِّف. وحُبس حتى يَبسَ. وبقي الخباز ووصفه والتلميذ ونعته. والدقيق ومدحه. والخمير وشرحه. والملح وملاحته. وبقيت السُكُرُّجاتُ من اتخذها. . . "[125].

حتى الآن، أدرجنا مؤلَّف ابن بطلان ضمن نوع "المأدبة"، وأتاح لنا تحليل بعض تجسُّدات هذا النوع أن نكتشف واحدةً من خصائصه الأساسية، ونعني الإغراب. وكان

(124) انظر: Ph. Hamon "Qu'est-ce qu'une description?", **Poétique**, 12, 1972, p. 467 sv.; B.A. Uspensky, **Poetik Komposition**, Suhrkamp Verlag, 1975,p.70.

(125) **مقامات الهمذاني**، ص. 115.

تحليلنا يُرْبكُهُ بعض الإرباك غيابُ تسمية تجمع التمظهرات المختلفة لهذا النوع. ليس في مدوَّنة الأنَواع العربية، حسب علمنا، عنوان يغطي **دعوة الأطباء** و **البخلاء** و**المقامة المضيرية** والنصوص المماثلة. كلمة **هزل** شديدة العمومية وتشيرإلى كل النصوص "الهزلية"؛ أما كلمة **مأدبة** ذات الجذر المشترك مع كلمة **أدب**، فإنها تعني "وليمة"، لكنها لا تشير الى نوع أدبي. وبطبيعة الحال، فإن غياب تسمية لا ينبغي تفسيره باعتباره نقصاً؛ بل يجب أن يدفعنا لنحصر من قريب التصنيف الخاص الذي أخضعت له الثقافة العربية نصوصها. فمن المهم إذن ان نرى ضمن أي نوع أدرج ابن بطلان، ومن كانوا يشاركونه أفقه الثقافي، **دعوة الأطباء**.

المقامة نمطاً خطابياً

الأهمية التي نخصُّ بها تصنيفَ النصوص مرتبطةٌ بواقع أن النوع يقلّصُ من دور المصادفة، ويقدم لنا، بقدر كبير، قواعدَ إنتاج النص وقواعد تلقّيه في آن معاً[126]. صحيح أنَ النص يبدو أحياناً مستعصياً على الانتساب النوعي؛ وينعكس ذلك على التسمية التي تصبح متعثرة أو متعدّدة. وهكذا **فدعوة الأطباء** اعتبرها ابن أبي أصيبعة رسالة[127]، وابن القفطي مقامة[128].

ليست **دعوة الأطباء** رسالة، بالمعنى الحَصْري لهذه الكلمة: لا نجد فيها تسمية المرسل إليه ولا حضوراً صريحاً له. غير أنه بمعنى عام، يمكن اعتبار كل مكتوب رسالةً، لأنه يتوجه ضمنياً إلى قارئ ويتضمن معلومات عن هذا الأخير. ماذا نقول الآن عنَ التسمية التي اختارها ابن القفطي؟ للوهلة الأولى تبدو غير ملائمة: ففصول **دعوة الأطباء** لا تقدِّمُ بنية سردية مشابهة لتلك التي تميز العديد من مقامات الهمذاني؛ فضلاً عن أنه ليس في **دعوة الأطباء** نبرة وعظية، واستيحاؤها أبعد ما يكون عن "الموعظة" التي هي، كما نذكر، أحد معاني كلمة مقامة. قد يمكن القول بأن ابن القفطي يستخدم كلمة مقامة بمعنى "خطاب"، لكن هذا المعنى هو من العمومية بحيث يصير غير قابل للتحديد.

هل نعتبر إذن تسمية "مقامة" تسمية مغلوطة، أو على الأقل غير ملائمة، ونُنَحِّيها عن

(126) انظر: W.Stempel: "Aspects génériques de la réception", **Poétique**, 39,1979.

(127) **عيون الأنباء**، ص. 326.

(128) **تاريخ الحكماء**، ص. 298.

دعوة الأطباء؟ هل سنلغي للسبب ذاته هذا المؤلَّف من اهتماماتنا، ونقول إنه لا يرتبط بالمقامات إلا باستخدامه للإغراب؟ يبدو لنا مع ذلك أن ابن القفطي قد ألصق تسمية مقامة بمؤلَّف ابن بطلان لسبب دقيق، سببٌ يحجبه عن نظرنا الإلحاحُ على الشكل السردي لمقامات الهمذاني.

إن التسمية النوعية، حين تكون حاضرة، تقدم لنا انطباعاً مسبقاً عن خصائص المؤلَّف، وتُملِي، بقدر كبير، مراسيمَ القراءة التي ينبغي اتباعها. وحين تكون غائبة، يصبح القارئ في حيرة، حتى تَكْشفَ له سمةٌ من السمات عن النوع الذي ينتسب إليه المؤلَّف. يمكن للتسمية المفروضة أن تَكون تقريبية أو غير دقيقة[129]؛ بل قد يحدث، في حال مؤلَّف هجائي أو پارودي، أن يتولَّد توهيمٌ. غير أن هذا لا يمنع من أنه من المفيد مساءلة المؤلفات المسماة تسمية "غير صالحة"؛ ليس فحسب لأننا ننتهي باكتشاف قرابة ما بين هذه المؤلفات والنوع الذي نحن بصدده، بل نكتشف كذلك، في المؤلفات المسمَّاة تسمية "صالحة" خصائص نوعيةً لم تكن قبل ذلك لتخطر على بالنا.

لننْظر مثلا الى نصوص السيوطي (المتوفى في عام 1505/911)، التي سماها مؤلِّفها هذه المرة مقامات. تساءلنا طويلاً عن صحة هذه التسمية التي بدتْ لنا بدون أساس. "المقامات الستُّ" التي وصلت إلى علمنا[130] تتحدث على التوالي عن الورد والمسك والزمرد والخضروات والياقوت والبقول. وجميعها موضوعات لا مقابل لها في مقامات الهمذاني. كل مقامة من مقامات السيوطي مناظرة بين مختلف ممثلي صنْف من الأشياء؛ في هذه المساجلة، يستعرض ُكلٌّ ممثل مزاياه بهدف التفوق علي الآخرينَ. كُل هذا لا علاقة له في الظاهر بالهمذاني، ومع ذلك فقد اختار السيوطي كلمة مقامة لتعيين تأليفاته.

فقط حين رأينا ابن القفطي يستخدم التسمية نفسها لتعيين **دعوة الأطباء**، بدأت تظهر لنا بداية الجواب. تجلَّتْ لنا حينئذ الرابطة بين **دعوة الأطباء** و**مقامات السيوطي** و**مقامات الهمذاني**: هذه المؤلفات الثلاثة تستخدم **إسناد الخطاب**. توجد مقامة حين

(129) نقول مع ڤييتور إن "المؤلفات" غير الصالحة" لنوع معين ينبغي ان توجد بدورها في عرض تاريخي" وأن "المؤرخ هو الذي ينبغي أن يقرر، في كل حالة على حدة، كيف سيتصرف" ("L'histoire des genres littéraires", art.cit.p.506) وحين ينظر الى علاقة المؤلفات الفردية بالنوع من زاوية التسمية، يصل ڤييتور إلى هذا الاستنتاج: "أنْ تنتسب قصيدة الى نوع" الأود Ode". حتى وإن لم ينص الشاعر صراحة على ذلك، فهذا أمر مفهوم. ليست التسمية هي التي تقرر هنا، بل البنية النوعية للقصيدة. وعلى العكس من ذلك، فحين تحمل قصيدة اسم النوع، فإن علاقة حقيقية مع النوع موجودة عموماً" (المرجع نفسه، الصفحة نفسها).

(130) **المقامات السيوطية**، طبعة مجرية. [انظر الآن: **شرح مقامات السيوطي**، تحقيق سمير محمود الدروبي، مؤسسة الرسالة، بيروت. 1987، فى جزأين، المترجم].

يُسْنِدُ المؤلِّفُ القولَ، على النمط الخيالي، لشخصية أو عدة شخصيات. كثير من المشكلات تجِدَ حلَّها حين نتنبه إلى أن كلمة مقامة تعني في آن واحد نوعاً و نمطاً من الخطاب.

نتكلم عن نوع "المقامة" كلما جرَتْ محاكاة طريقة الهمذاني. تتميز هذه المحاكاة، عند ابن ناقيا والحريري، باحترام بنية سردية، تؤدي إلى عودة الشخصيات، وكذا الخضوع لموضوعة الكدية. ننطلق من مؤلف الهمذاني، وندرس انعكاسه في مؤلَّفات مقلِّديه.

في المفهوم الثاني لكلمة مقامة، ما تجب ملاحظته ليس النوع، بل استخداماً معيناً للخطاب الذي يتجاوز الأنواع. ابن شرف القيرواني، كما نذكر، لا يستخدم كلمة **مقامة** لتعيين تآليفه، وإنما كلمة **حديث**، التي تشير على الأرجح وفي السياق الذي يستخدمها فيه، الى إسناد الكلام الى شخصيات[131]. نتذكر كذلك ان الحديث الثاني يُخْتَتَمُ هكذا: "تمَّت المقامة...."[132] وسواء أكانت هذه الإشارة من ابن شرف أو من أحد النسَّاخ فليس لذلك أهمية في الحالة هذه. ما ينبغي التأكيد عليه، هو تنافسُ كلمة **حديث** وكلمةِ **مقامة** لتعيين إسناد الخطاب. لأن هذا النمط من الخطاب كان حاضراً في ذهن ابن شرف، فهو يماثل تأليفاته **بمقامات الهمذاني** و**بكليلة ودمنة**.

غير أنه إذا كانت المقامة تُحيلُ على كل نص يتميز بإسناد الخطاب، فيجب اعتبار الخرافة مقامةً. هذه الملاحظة لا تثير الدهشة إلا إذا كنا لا ننظر سوى إلى النوع المشار إليه بهذا الإسم؛ لكن المقامة، باعتبارها نمطاً خطابياً تحيلُ، دون تمييز، على **كليلة ودمنة**، و**مقامات الهمذاني** ومناظرة الورد والاحجار الكريمة عند السيوطي، وباختصار، على كل نص لا يتكلم فيه المؤلِّف مباشرة بل يسنْدُ القولَ أو يفوِّضهُ إلى شخصيات خيالية. فضلاً عن أن ابن بطلان يقول في مقدمة **دعوة الأطباء** إنه قد صاغ كتابه على أسلوب **كليلة ودمنة**[133]. ومع ذلك، فلا علاقة **لدعوة الأطباء** بالخرافة. شخصيات **دعوة الأطباء** كائنات بشرية، وإطار العالم التخييلي هو مدينة ميافارقين، تحت إمارة ابن مروان، أيْ في فضاء **تاريخي**، لا في أجَمَة الخرافة أو نَهرِهَا، وفي زمن مُؤرَّخ، لا في الزمن "الطبيعي" للخرافة، المتميز بتعاقب الفصول وتداول اللَّيل والنهار. لا عُنْصُرَ في **دعوة الأطباء** يرتبط

[131] أحد المتخاطبيْن في **مسائل الانتقاد** هو ابن شرف نفسه، والآخر هو أبو الريان. وحتى لو اعتقدنا بأن هذا الأخير حقيقي الوجود، لابد من الإقرار بأن الحوار ذاته خيالي تماماً.

[132] انظر أعلاه، هامش رقم 66.

[133] **دعوة الأطباء**، ص. 1.

بالخرافة **إن لم يكن إسناد الخطاب.**

إنَّ بحَّاثةً صدمه الترابطُ الذي أقامه ابن بطلان بين كتابه و **كليلة ودمنة**، لم ير في ذلك إلا "ضرباً من الوهم لا يثبت للفحص أبداً[134]". حين يتعلق الأمر بالمؤلفين القدامى، يجب الحذر من الأحكام السريعة، ومن البداهة خاصة. قرابةُ **دعوة الأطباء** مع الخرافة هو ما جعل ابن القفطي يعتبرها مقامة. ونُوهِمُ انفسنا حين نعتقد بوجود وهْمٍ عند مؤلّف قديم؛ وحتى لو اكتشفنا شكلاً من الانخداع عند مؤلّف قديم، فلا ينبغي أن يهدأ لنا بال حتى نكتشف ما الذي جعله يخطىء، فرُبَّ خطإٍ يبدو في الظاهر شديد الفظاظة أنْ يكون من الخصب بحيث يتحوّل إلى حقيقة نَيِّرة.

أثناء تحليلنا **لدعوة الأطباء**، لم تَغبْ عن نظرنا مقامات الهمذاني؛ لقد وجَّهَتْ هذه الأخيرةُ بَحْثَنا، وبالمقابل أتاح لنا كتاب ابن بطلان أن نستجلي فيها مظهراً كان بإمكانه أن يغيب عنا. لا نصادف "التَّعَرُّفَ"، وأثرَ عودة الشخصيات، وتكرار شكل سردي[135] في كل المقامات. ما العمل اذن بتلك التي تخلو من هذه العناصر؟ بإمكاننا الآن، بفضل "وَهْم" ابن بطلان، أن نُوسِّعَ ونُرْهفَ مُقَاربَتنا: كل المقامات لا تستخدم "التعرف"، لكنها جميعاً تستخدم الخطاب المُسْنَد. وستتيح لنا مقامات ابن ناقيا تدقيقاً أكثر لهذه **البديهية**.

[134] إحسان عباس: **ملامح يونانية في الأدب العربي**، المرجع المذكور، ص. 167.

[135] انظر فيما سبق، ص. 102.

الفصل العاشر

التَّسْمِيَة

الحِكَايَة

مقامات ابن ناقيا[136] مُسْتَهلَّةٌ بمقدمة هذا مطلعها: " هذه حكايات أحْسَنَّا العبارة فيها. وهَذَّبْنَا ألفاظها ومعانيها [...] وقد سلك بعض المتقدمين هذا المذهب في مثلها [. . .] وإنما وَسَمْتُهَا باسم مُستعار على عادة الشعراء في تشبيب القاصد والحكماء في وضع الحكمة على ألسنة البهايم وليس ذلك بمحظور[137]" .

لِنُشِرْ إلى أن **حكاية** لم تستعمل هنا بمعنى "قصة"، بل بمعنى محاكاة[138]. انطلاقاً من هذا المعنى تنفتح آفاقٌ واعدةٌ أمام بحثنا، خاصة إذا لاحظنا أن ابن ناقيا، في المقدمة نفسها، يشير إلى تأليفاته بكلمة مقامات (ج. مقامة)؛ لذا فإن **حكاية** و**مقامة** كلمتان مترادفتان عنده ويمكن استبدال إحداهما بالأخرى. هذا الترابط يُدَعِّمُ تحليلنا السابق. فقد كنا رأينا أن كلمة **مقامة** يمكن أن تستعمل لتشير إما إلى نصوص تقلِّدُ التشكيل الخاص بمقامات الهمذاني، وإما إلى نمط من الخطاب يتميز بإسناد القول فيه الى شخصيات تخييلية. هذا المفهوم الأخير هو الذي ينبغي الاحتفاظ به حين تحليل كلمة **حكاية**.

(136) ألف ابن ناقيا عشر مقامات، لكن الطبعة الوحيدة التي لدينا لهذه المقامات (**مقامات الحنفي وابن ناقيا وغيرهما**) تنقصها المقامات الأولى والسابعة والعاشرة. نجد نص المقامة الأولى وترجمتها في:

C. Huart: "Les Séances d'Ibn Nâqiyâ", **Journal asiatique**, 10 série, t.XII, 1908,p.435-454.

وعن ابن ناقيا، انظر ابن خلكان، **وفيات الأعيان**، III، ص. 98-99 ؛ جان كلود ڤاديه: "ابن ناقيا"، **دائرة المعارف الإسلامية** الطبعة الثانية، III، ص. 923. [انظر الآن: **مقامات ابن ناقيا** تحقيق د. حسن عباس، الدار الأندلسية القاهرة 1988] المترجم.

(137) **مقامات ابن ناقيا**، ص. 123.

(138) أنظر فيما سبق، ص. 130-131.

" حكى " تعني عند ابن ناقيا نقلَ أقوال شخصيات تكون مع ذلك مخترعة تماماً. وهذه مناقضة ظاهرية فحسب، تزول اذا تنبهنا إلى أن الكلام **المنقول** هو في الواقع كلام **مُسْنَدٌ**. ما يتجلّى في مظهر خطاب منقول هو في الواقع خطاب **مُسْنَد**. لكن الإسناد يفترض أنْ يتوارى المؤلف الى أقصى حد ممكن ليفسح المجال للشخصيات: ما يُقَال يجب أن يكون مطابقاً لنمط الشخصية الممثَّلَة.

هذا التفسير مرتبط بملاحظات أفلاطون عن **المحاكاة** **Mimesis**. ينتقد أفلاطون هوميروس لأن هذا الأخير يُسْنِدُ خطابات إلى شخصيات. ويلاحظ ان **الإلياذة** تُعَاقِبُ بين فقرات حيث " الشاعر نفسه هو المتكلم. ولم يورد أي إشارة لإفهامنا أن المتكلم شخصٌ آخر غيره. " وفقرات " قد بذل الجهد ليحملنا على الاعتقاد أن ليس هوميروس المتكلم[139] ". وإنما هذه الشخصية أو تلك. هذه الفقرات الأخيرة، المُحَاكَاتية، هي التي ينتقدها أفلاطون في الإلياذة: إنها تُوهِمُ بأن الشخصيات هي التي تتكلم في حين أن **الشاعر هو وحده المتكلم**[140]. لا يتولد الإيهام فحسب منْ تَوَاري **ضمير المتكلم** للشاعر؛ بل كذلك لأن الشاعر يجعل شخصياته تنطق بلغة مُطابقَة لموقفها ومصالحها.

تفترض المحاكاة عموماً **وجوداً سابقاً** لما سيجري نقله (لا يهم بأية وسائط) بالمحاكاة. غير أن المحاكاة، تبدو حين يتعلق الأمر بشخصية خيالية، إشكاليةً، لأن المؤلف يخترع في آن واحد الشخصية وكلام الشخصية. ينشئ ابن ناقيا في مقاماته شخصيات ويؤلف الخطابات التي تنطق بها؛ فهو لا يحاكي بالمعنى الحرفي للكلمة. كيف ينبغي إذن، انطلاقاً من هذا، أن نفهم كلمة **حكاية؟** سنقول انه توجد **حكاية** كلما أنشأ مؤلِّفٌ خطاباً يتوافق مع التصوُّر المألوف عن شخصية ما، تبعاً للنمط البشري الذي تنتسب إليه تلك الشخصية. وبعبارة أخرى، فإن مؤلّف **حكاية** يخضع لضغط معين، هو صياغة ما يؤلّف من خطاب بحيث يُلائمُ الشخصية التي يُسندهُ إليها.

لنأخذ مثالاً من مقامات الهمذاني. إن خطاب التاجر في **المقامة المضيرية** يختلف عن خطاب المتسوِّل في **المقامة المكفوفية**. فقد منح الهمذاني لكلٍّ من هاتين الشخصيتين الأقوالَ

(139) **الجمهورية**، 393أ، 393ب. ترجمة حنا خباز، مطبعة المقتطف، 1929، ص. 69. وانظر: جيرار جينيت: " حدود السرد"، ترجمة بنعيسى بوحمالة، مجلة **آفاق** (المغرب)، عدد 8-9/1988، ص. 55-65؛ و

R. Dupont-Roc:"Mimesis et énonciation", in **Ecriture et théorie poétique**,1976, Presses de l'Ecole Normale supérieure, p.6-14.

(140) أنظر: I.Lallot:"Lamemésis selon Aristote et l'excellence d'Homère", in **Ecriture et théorie poétique**; **op.cit.**, p.15

اللائقة بحالهما وموقعهما الاجتماعي. وعَزَلَ نفسه عن هذه الأقوال التي كان هو مؤلِّفَها في الحقيقة، لكنه لا يمكنه أن يتبنَّاها وذلك لسببين: فهو من جهة يتنازل عن **ضمير المتكلم** لفائدة التاجر والمتسول؛ ومن جهة أخرى، فهو ليس في وضع مماثل لهاتين الشخصيتين، ولايمكن أن يتعرَّف على نفسه في ما تتلفظان به من أقوال. هذه المسافة المزدوجة تجاه الخطاب هي التي تُشكِّلُ **الحكاية** وتُحْدِثُ الإيهام؛ ينفصل الخطاب عن المؤلِّف، ويصير ملْكاً للشخصية لأنه يناسبها.

قد يكون بوسعنا الآن إدراك كيف أن كلمة **حكاية** انتهت بأن تعني "قصة". إن إحدى الخصائص الرئيسية للقصة هي تحديداً إسنادُ خطاب إلى شخصيات يلائم وضعية كل واحدة منها. ولأن الإسناد مرتبط بـ"المحاكاة" (بالمعنى الّذي أوضحناه، أي إنشاء خطاب يتوافق مع الدور الاجتماعي للشخصية)، فقد انتهت كلمة **حكاية** بالدلالة، من باب المجاز المرسل، على "قصة" إلى جانب معنى "المحاكاة". ويبدو أن المفهوم الأول هو الذي يفرض اليوم نفسه على حساب المفهوم الثاني. وفيما يخصنا، فالمفهوم الثاني (أي "المحاكاة") هو الملائم، وإذا كان من المفيد دراسة كيف نشأ المفهوم الأول، فالمهم هو ألاّ نغفل عن العلاقة بين "المحاكاة" وإسناد الخطاب. سنُوضِّحُ هذه الآراء بفحص أنواع الحكاية التي يذكرها ابن ناقيا في مقدمته.

المقامَةُ والـخُرافة والشّعر الغَزلي

يَستَدْعِي ابن ناقيا ليُحَدِّد كيفية اشتغال **الحكاية**، ولتبرير كتابه، ثلاثة أنواع: مقامات الهمذاني، والشعر الغزلي، والخرافة. ونذكر أن ابن شرف كان قد قابل بين أحاديثه وبين المقامات و**كليلة ودمنة**. ونذكر أيضاً أن ابن بطلان قد ربط **دعوة الأطباء** بخرافات بَيْدبَا. نحن إذن على أرض ثابتة تَنْتَصبُ فوقها العلامات ذاتها.

من المعلوم أن الحكمة في الخرافة تُوضَعُ على ألسنة الحيوان. طبعاً هناك من يُحرِّك الأمور، لكنه يتوارى مانحاً الحيوانات مَلَكَةَ النُّطق. فإلى أيِّ حدٍّ يمكن هنا أن نتحدث عن "المحاكاة"؟ مرة أخرى، تقوم هذه المحاكاة على إسناد الخطاب اللائق بنمط الشخصية التي يمثلها. الخرافة "تحاكي" القيمة الرمزية التي يُجسِّدها كل حيوان ضمن مجموع الحيوانات؛ كلُّ خطاب ينطق به حيوانٌ يكون مطابقاً للموقع الذي يحتله هذا الأخير في مَجْمَع الحيوان

و الدَّوْر الذي يلعبه فيه. يختلف دور الأسد عن دور ابن آوى، أو الثعلب أو التمساح، وتلك تُصَاغُ حَسب الموقع الذي يحتلُّه في قمة التَّرَاتُب الحيواني. يندرج سلوكه في إطار الدور المبَرْمَج المخصَّص له مسبقاً: تستهدف المحاكاة الطَريقة التي **يجب** أن يتصرف بها ويُعبِّرُ بها. والنتيجة هيَ استنساخُ نمطٍ قد حُدِّدَتْ سماته بصورة نهائية.

حين نحوِّلُ نظرنا نحو ما قاله ابن ناقيا، في إيجاز، عن الشعر الغزلي[141]، نصطدم بجملة من الصعاب. قبل كل شيء، هل **الحكاية** موجودة في الشعر؟ إذا كان الجواب بالإيجاب، كيف تتجلَّى إزاء اللاحكاية، أي بالنظر الى الخطاب الذي يتكفَّل به الشاعر شخصياً؟ ولابد من التساؤل كذلك عن السبب الذي جعل ابن ناقيا لا يذكر سوى الشعر الغزلي، موحياً بذلك أن أغراضاً كالمديح والهجاء لا مدخل لها في الحكاية، أو على الأقل ليس بالنسبة المَماثلة لنسبة الشعر الغزلي.

لنحاول أن نرى ما يجري في مطلع القصيدة، فهناك يتركَّزُ الغزل. لو رجعنا إلى معلقة امرئ القيس، نلاحظ أن الشاعر، في المطلع، لا يحتكر الكلام لوحده؛ فصوت المحبوبة (أو بدقة أكثر: المحبوبات) مسموعٌ على درجة واحدة مع صوته. هناك **حكاية** لأن امرأ القيس يجعل صاحبته تتكلم، ولأن هذه الأخيرة تنطق بالكلمات التي **يجب** أن تنطق بها في الموقف السردي الذي توجد فيه. الملاحظة ذاتها تنطبق على القصائد الحوارية لعمر بن أبي ربيعة، الذي يُفْسح في الكلام للمرأة العاشقة[142]. من الواضح جداً أن الحكاية تظهر، بنسب متفاوتة، في أغراض شعرية عديدة؛ غير أنه يبدو أن الشعر الغزلي هو الذي يشكِّل المجال المتميز حيث بالإمكان ملاحظتها بوفرة. ويبدو لنا أن هذا هو السبب الذي دفع ابن ناقيا إلى ذكر هذا الغرض. ينبغي الآن أن ننظر جهة ذلك "المتقدِّم" المجهول، الذي هو، على الأرجح، الهمذاني. يُسْنَدُ القولُ، في مقامات هذا الأخير، لعدد من الشخصيات، وأساساً لأبي الفتح وللراوي. وتُؤَدِّي تنكُّرات البطل وتعدُّد المواقف التي يجد نفسه فيها إلى أن الخطابات التي ينطق بها تتغير تبعاً للدور الذي يؤديه في كل مقامة. توجد **حكايةٌ** لأن الأقوال المنسوبة لأبي الفتح تُصَاغُ اعتباراً لمختلف الأنماط البشرية التي يجسِّدُها؛ يتغيَّر

(141) النص، كما نقله هيارت عن مخطوط، يقول: "على عادة الشعراء في تشبيه القاصد" وفي طبعة استانبول، نجد **تشبيب القاصد** عوض **تشبيه القاصد**، والتشبيب يحيل، كما هو معلوم، على الشعر الغزلي. ويبدو لنا أن هذه القراءة الأخيرة أجدر بالقبول من الأولى.

(142) هذا الشاعر هو دون شك مَنْ تلعبُ "المحاكاة" عنده أكبر الأدوار: محبوباته تتحاورن معه، ومع مرسوله، أو مع بعضهن البعض. المشهد الحوارى النموذجى ينشأ حين يتسلَّل ليلاً إلى خباء المحبوبة.

خطابه تبعاً لكونه متسولاً، أو واعظاً، أو ماجناً. ولا تخلو من فائدة ملاحظةُ أن للمقامات علاقةً معقدة بالمحاكاة. أبو الفتح "يحاكي" لغة عدد من هذه الأنماط، فهو ينسب لنفسه لغة يمتلكها متكلمون لكل واحد منهم وضعيته وخطّابه الخاصّين به. إنه يحقق في العالم التخييلي، ما حققه الهمذاني بتأليفه المقامات، وجَعْله كلَّ شخصية تنطق بالخطاب المُستَحَقّ لها، أي الملائم للدور الذي تؤديه.

لقد حاولنا، انطلاقاً من إشارات (شديدة الإيجاز) لابن ناقيا، أن نحدّد **اشتغال** المحاكاة في بعض الأغراض؛ ويلزمنا أن نتمم ملاحظاتنا بدراسة **وضع** المحاكاة.

الحكايةُ والكَذِب

هناك استراتيجية دفاعية في مقدمة ابن ناقيا. يبدأ المؤلّف بامتداح قيمة بضاعته: لقد اعتنى بمقاماته وسهر على جودتها و "حَسَّنَ العبارة فيها" جاعلاً إياها بذلك ضمنياً في مجال الأسلوب الرفيع. يُفْتَرض من القارئ أن يتعرَّفَ على شكل الكتابة التي تشير إليها عدة مؤشرات، تجعل من النص تجلّيا لا تُدْعَى إليه سوى نخبة تسمو مرتبتها عن العامة. يتوجه ابن ناقيا نحو القراء، وفي مساره، يرسم صورة لهم؛ فهم يمتلكون معرفة واسعة تتيح لهم إدراك تلميحات المؤلف، دون حاجة إلى إطالة؛ ويَعْلَمُون ما الخرافة والقصيدة وقرأوا الهمذاني. لكنهم إلى جانب هذه الظروف المساعدة، يشهدون على مقاومة وإنكار موجَّهَيْن ضد "المحاكاة". وعلى ابن ناقيا أن يجادل ليقنعهم بأنْ لا أساسَ لتحفظاتهم ويزيلَ كل أثر لسوء التفاهم.

النقاش يدور حول مشروعية "المحاكاة". وإذا كان ابن ناقيا يحسُّ بالحاجة ليقول ان هذه الأخيرة "ليست بمحظورة"، فلأنه يفترض ان لدى قرائه رأياً معاكساً: إنهم يعتقدون، أو يظن ابن ناقيا أنهم يعتقدون (فالأمر سيان) أن "المحاكاة" مذمومة، أو على الأقل مُريبَةٌ. لابد إذن، قبل كل شيء من دحْضِ هذا الرأي؛ فيوردُ مؤلّفنا أولاً حكمَ السلف على "الهزل": "وقد قال بعضهم جدُّ الأدب وهزله معاً جدٌّ وكان ابن عباس رحمه الله اذا أكثر من الجدِّ قال: "أحمضُوا" يريدَ الأخذ في طُرَفِ الأحاديث كما تتمرأً الإبل بالحمض إذا بشِمَتْ الكلأ[143]".

[143] مقامات ابن ناقيا، ص. 123.

لم ندرك بعدُ جيِّداً سبب الإدانة التي حدَسها ابن ناقية عند قُرَّائه الضِّمنيين. غير أن الكلمة الحاسمة في هذا اللغز سينطق بها: الكذب. إن المؤلِّف، بتواريه وراء شخصياته، وبإسناده إياهم لغةَ موقفها ومصالحها، يتظاهر بالخروج من اللُّعبة، وبالتالي، يُوهِمُ بأنها هي التي، **بالفعل**، تتكلمَ. هذا **التظاهر** وملازمه **الإيهام** يعملان أيضاً في الكذبَ. فبمقدار ما يظهر الخطاب المسنَدُ حاملاً علامات الخطاب المنقول، فالمسافة ليست كبيرة بين المحاكاة والكذب. لذا كان على ابن ناقيا أن يلجأ إلى سابقة أي إلى المثل والخرافة: " وقد وردَ من أمثال العرب ما يستحيل في الحقيقة على ما استُعمل لهُ ولا يُسَمَّى ذلك كذباً"[144].

لكن ما أنْ نقرِّر الكذب حتى يلزمنا تقرير نقيضه: الحقيقة. لا يورد ابن ناقيا هذه الكلمة، غير أنه يقرر أن تأليفاته لا تدخل في باب ما هو محظور أي الكذب، فينبغي التساؤل إن كانت تدخل ضمن الباب المقابل أي باب الحقيقة.

لكن ابن ناقيا لا يطرح النقاش على هذا المستوى، بل يجعل مكان التقابل حقيقة/كذب، تقابلَ جد/لعب. الجدُّ هو القول الذي يتحمَّل المؤلف مسؤوليته ويتكفَّلْ به مباشرة. أي دون محاكاةَ ودون تمويهَ. وبالمقابل يتميَّز اللعب بموقف خيالي حيث تتكلم الشخصيات وتفعل تبعاً لدورها الاجتماعي. المحاكاة، مبدئياً، اصطناع شفَّاف، غير أنها مثل كل لَعب. تتضمن في الأساس، قسْطاً من الالتباس. فانطلاقاً من نقطة محددة اعتباطياً، تفلتُ المَبادرة من اللاعبين، ويكتسِب اللعب استقلالا ذاتيا[145]؛ لا يتحكم فيه سوى منطق القواعد وبداهتها. وبالمثل، ما أن يُعَيَّنُ دَوْرُ الشخصية حتى تُفْلتَ المحاكاةُ من سيطرة المؤلِّف سجين لعبته، وسجين حتمية لا يسيطر عليها وليس بوسعه تغَييرها، إلا إذا خَرَقَ اللعبة. والقارئ من جهته، تتلقَّفُهُ حركةُ اللعبة، فيتناسى التمويه البدئي، وينفعل بالمحاكاة كما لو كانت **الشيء ذاته**. هذا الإغراءُ هو ما يَبْعَثُ الرِّيبَةَ حول المحاكاة بجعلها تميلُ نحو الكذب. المُحَاكي، وكذلك الكاذب، متورطان تماماً في شبكة خطابهما. لكنَ المحاكاة، بخلاف الكذبَ، تقرِّرُ منذ البداية قواعد ضمنية (قواعد النوع مثلاً)، هذه القواعد **تُنْسى** مع ذلك أثناء مَسَار اللعبة.

ما التبرير الذي تُقَدِّمُهُ الأمثالُ لابن ناقيا؟ يستشهد هذا الأخير بأبيات قيلت " على لسان

(144) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(145) انظر: Hans-Georg Gadamer: **Vérité et méthode**, Paris, 1976, éd. du Seuil.

ولد الضبِّ يخاطب أباه[146]" ويضيف إن تلك الأبيات واردة في كتاب يُعْتَبَرُ حُجَّة، أي **الكامل** للمبرد: "وهو من نفيس الكتب يرويه أصحاب الحديث[147]". لكن هل يمكن مماثلة المقامة بالمَثَل؟ هذان النوعان، مع كونهما يستخدمان كلاهما الخطاب المُسْنَدُ، يختلفان في نقطة، يُلَمِّحُ إليها ابن ناقيا، دون الخوض في تفاصيلها. فمباشرة بعد أن تحدث عن قصة ولد الضبِّ يلاحظ: "ونحن فلم نبلغ فيما أوردناه في هذه المقامات الى هذا الحدِّ وإن كنا قد مزجنا فيها اللعب بالجد[148]".

كيف نفهم هذه العبارة؟ يبدو أن "الحدَّ" الذي يذكره هو الذي يفْصِلُ بين الممكن والمستحيل. فإذا كانت الخرافة تُسْنِدُ النطقَ لكائنات تَفْتَقِدُهُ، فالمقامة لا تناقضُ القاعدة القائلة بأن الكائنات ذات الصورة البشريةَ هي القادرة على استعمال هذا النطق. بدايةً منْ هذا المنطلق المختلف، تتسلسل الاختلافات بين النوعين، لكن مادمنا نقتصر على ملاحظة الخطاب المُسْنَد (وتنطبق الملاحظة على ابن شرف، وابن بطلان، وجزئياً على ابن ناقيا)، فالاختلاف بين المقامة والخرافة يُفْلِتُ منا، بل ربما لم يرغب هؤلاء المؤلِّفون في رؤية هذا الاختلاف، وقد كانت لهم مصلحةٌ ما في تغييبه. سنقتنع بذلك حين سنتناول دراسة الحريري الذي أقام، بصدد المحاكاة، استراتيجية دفَاعية مشابهة لاستراتيجية ابن ناقيا. سنكون آنذاك على استعداد أفضل لبحث هذه النقطَة المحْوَرية، إذ أن مقامات الحريري أثارتْ أصداء مختلفة. أما مقامات ابن ناقيا، فلا نعلم كيف تَمَّ تلقِّيها، ولا نملك لتحديد هذا التلقي سوى النص وحده (أو وحده تقريباً).

الانزياحُ والقَاعِدَة

تكلم باحث، بصدد ابن ناقيا، عن "حالة سيكولوجية"، وعن "نقد ذاتي"، وعن "عمق[149]". المشكلة بأكملها هي في معرفة على أي شيء تنطبق هذه المفاهيم في الثقافة الكلاسيكية. ومهما يكن من أمر، فإن انطباع الغرابة يَخِفُّ، بل يتبَخَّرُ، حين قراءة مقامات

(146) **مقامات ابن ناقيا**، ص. 124.

(147) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(148) المصر نفسه، الصفحة نفسها.

(149) "قد يكون أيضا لكتاب ابن ناقيا جذور عميقة في شخصيته، ويكون في قبحه المقصود، تعبيراً عن شكل من أشكال الاتكال على الإيمان. ومقاماته، أكثر من كونها نجاحاً أدبياً، هي حالة سيكولوجية، وربما نقداً ذاتياً غريباً، يكشف عن "أعماق" غريبة، وأحياناً غير متوقعة، في العقلية الإسلامية" (جان كلود ڤاديه، **دائرة المعارف الإسلامية**، الطبعة الثانية، III ص. 923).

ابن ناقيا بعد قراءة مؤلفات الهمذاني وابن الحجّاج وأبي المطهر الأزدي، وهي مؤلفات تعرضُ، في الجملة، الخصائصَ ذاتها. وما قد نرى فيها اليوم من انزياح كان واحداً من مُكوِّنات القاعدة المعيارية الثقافية قديماً، أو إذا شئنا (ولكن ذلك قليل الاحتمال) "العقلية الإسلامية".

لا يتم إدراك الانزياح إلا بخلفية قاعدة معيارية جاهزة صراحةً أو ضمنياً. فينبغي إذن تَوَقُّعُ أنْ تكون القاعدة المعيارية مُحَدَّدَةً، بطَريقة أو بأخرى، في النص ذاته الذي يتم فيه الانزياح؛ هذا يعني القولَ بأن القارئ ليس وحده الذي يُدْرِكُ الانزياح، بل النص أيضاً. النص المنْتَهكُ ثُنَائي أساساً: فهو لا ينتظر أن يأتي قارئ لملاحظة الانتهاك الذي يتضمنه، بل يسجل بنفَسه هذه الملاحظة باعتبارها عنصراً من عناصر التشكيل الإيديولوجي ومعْمَار المؤلَّف. والقارئ إلى حد ما، لا يفعل شيئاً سوى تقَبُّلِ الموقف الذي يُقرِّرُه المؤلِّف سلفاً، أو على الأقل يتوقعه. لا يكفي مثلاً القول إن "مقاماتَ ابن ناقيا [...] تُوافقُ فكراً قدْحياً وتهكُّمياً، يُفَاجئُ القارئَ بعنفه المكتوم والشامل"[150]؛ بل يجب أيضاً إبرَاز أن ما يجري تحقيره موجودٌ، وأن اندهاش القارئ أمام القدْح موجود كذلك. هناك عموماً، في مؤلفات الانتهاك، شخصيةٌ تنتسب للقاعدة المعيارية، وفي مواجهتها، شخصية تقدحُ في تلك القاعدة ذاتها. صحيحٌ أن القارئ يُقيمُ حواراً مع المؤلِّف، غير أنه يبدو لنا أن كل اعتبارات القراءة يجب أن تكون مسبوقة بفحص الحوَار القائم في المؤلَّف ذاته.

تبدأ مقامات ابن ناقيا بالصيغة المعروفة "حدثَّني... ثم يتوزع القول بين شخصية تُسَمَّى اليَشْكُري (الذي يطابق دوره دور أبي الفتح الإسكندري)، وبين عدد من الرواة يتغيَّرون من مقامة لأخرى والذين لا يتلقون سوى تسمية نمطية، في حين ان الراوي عند الهمذاني (عيسى بن هشام) يُسَمَّى ويظهر في كل مقامة.

التسمية النَّمطية تحدِّدُ، منذ البداية، وضع الراوي، وتعلنُ عن الدور الذي سيلعبه، وكذا المكان الذي سيجري فيه المشهد، والمسألة التي ستُناقش، وباختصار فإن التسمية النمطية للراوي تحدِّدُ اللونَ العام للمقامة. الراوي في المقامة الأولى هو فتى من البادية، وفي الثانية أحد الفُتَّاك، وفي الثالثة بعض الشاميين، وفي الرابعة بعض الأصدقاء القاطنين بغداد، وفي المقامة الخامسة بعض أهل الجوار، وفي السادسة بعض المتكلِّمين، وفي الثامنة بعض أهل

(150) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الأدب، وفي التاسعة بعض الكتاب. ولابد من القول بأن تعدُّد الرواة هذا يوجد عند الهمذاني، لكن على مستوى آخر: عيسى ابن هشام يلعب دوراً مختَلفاً في كل مقامة، رغم احتفاظه بالاسم نفسه. لكن ديمومة الاسم هذه وهذا التحوُّل الدائم للشخصية هو ما يشكل بالتحديداً مشكالاً تجعله هزَّات صغيرة ينزلقَ من صورة مُلَوَّنَة لأخرى. ليس الحال هكذا عند ابن ناقيا حيَث يتجمَّدُ رواتُهُ كُلٌّ واحد منهم في دور وحيد وهيَّئة ثابتة.

وبالمقابل، فالبطل، اليشكري، يحتفظ دائما باسمه، حتى وإنْ كان الدور الذي يؤديه يتبدَّلُ من مقامة لأخرى. إنه مُهَرِّج، أي مُنْتَهِك، أو بتحديد أكثر، وَسيطٌ بين عالمين: عالم الرواة الذين، برغم اختلافاتهم، يلتقون في امتثالهم لعرف وتقليد هُمَا من الوضوح لديهم بحيث لا يشعرون بأي حاجة لتسميتهما أو تحديدهما؛ وعالم المُهَمَّشين، والخارجين عن الأدب، عالم غريب ومنبوذٌ. إنَّ الصِّدام بين هذين العالمين هو الذي يُنْتِجُ السَّرْدَ، أو على الأقل يولِّدُ الرغبةَ في السرد (إذا قبلنا بفكرة أننا نروي قبل كل شيء ما يخرج عن المعتاد، وما يستفيد من فَائض قيمَة الخارق والغريب). إن أفعال وحركات اليشكري تُرْوَى **لأنها** غير مألوفة، ولأنهاَ تُشَوِّشُ التَّوَقُّعَ المعتاد عند الرواة (والقراء).

الأمر نفسه موجود في مقامات الهمذاني: أبو الفتح شخصية مدهشة؛ إنه قادم من بعيد، من بلد الغرابة، ولهذا السبب يجعل منه عيسى بن هشام موضوعاً لسرده. وفضلاً عن غرابته، فهو فصيح، وأقواله جديرة بأن تُرْوَى. هذا المظهر الأخير يقرِّبُهُ من الراوي وكذا من المستمعين الآخرين، ويدمجُهُ جزئياً في الحلقة المنسجمة التي يُشكِّلونها. إن فصاحته تَغْفِرُ له هيئته الشاذة وانحرافات سلوكه.

اليشكري أشد بساطة، أو أشد تعقيداً. فهو شخصية خارقة للعادة، ينتهك المعتقدات المألوفة للرواة، غير أنه لا يتم تقديمه، في أي لحظة، باعتباره فصيحاً، في المقامة الثامنة، يخرج الراوي في نزهة مع أصحابه؛ فجأة يظهر اليشكري، ويأخذ في إنشاد أبيات لا تلتزم بأبسط قواعد العروض والقافية. لا مظهره الجسماني، ولا خطابه يقبلهما مستمعوه الذين «هرباً من الهذيان[151]» يغادرون المكان مسرعين. هذه المغادرةُ انفصالٌ: إنهم يبتعدون عن اليشكري الذي يُمَثِّلُ ما لا يمكنهم احتماله.

مثال آخر: في المقامة السادسة، يجد الراوي نفسه، وهو من بعض المُتكلِّمين، في

[151] مقامات ابن ناقيا، ص. 147.

مواجهة مع اليشكري الذي يجْهَرُ بالكفر وهو يحتسي الخمر، مُنْهياً هذيانه بإنكار البعث. والراوي الذي "راعَه[152]" ذلك يجابهه ويعرض الأدلة التي يقوم عَليها الإيمان بالبعث. عبثاً كان ذلك! لا يتوصل سوى إلى إثارة الصَّدى التالي عند مُخَاطبه: "دعْني من خرافات المتكلمين وأقوال المشرِّعين![153]" ويُصرُّ كلا الخصمين على موقفهما، ولا يُفضي النقاشُ إلى أيِّ مخرج. ويميل الخمر باليشكري فينَام؛ لابد من التساؤل هنا إنْ كانت الخمرُ في هذه الحالة ظَرْفَ تخفيف أو تشديد؛ وما نحتفظ به على كل حال هو هذا الانتهاك المزدوج: التشكُّكُ المعْلَنُ بخصوص واحدةٍ من العقائد الأشد أهمية في الدين، وحالة السكر للشخصية المنتَهكَة.

كتَابَةُ المِلَل والنِّحَل

كيف استطاع اليشكري أن ينطق بمثل هذه الأقوال؟ وبدقة أكثر، كيف استطاع ابن ناقيا أن يجعل اليشكري ينطق بخطاب على هذه الدرجة من الانتهاك؟ لاينبغي التسرع في الثناء(أو في اللوم) على جرأة ابن ناقيا والاندهاش للحرية التي أُتيحَتْ له ليقول ما قاله. لا ننس ان الأمر يتعلق بـ "محاكاة"، وأنه إذا كان صحيحاً ان ابَن ناقيا قد ألَّف الخطاب، فاليشكري هو الذي ينطَق به ويَتَبَنَّاهُ. وقد يُقال إن ذلك سيَّان، غير أنه يبدو لنا أن خطاباً لا ينبغي الحكم عليه في ذاته، بل أيضاً بالنظر الى منْ يتكفَّلُ به. يكتسب الخطاب المنتَهك قيمةً مختلفة بحسب نسبَته لابن ناقيا أو لمهَرِّج. انطلاقاً من هذه الملاحظة، من الممكن إقامَةُ تَنْميط للنصوص، لا باَعتبار معناها الذاتي، بل باعتبار المعنى الذي تكتسبه من العلاقة باسَمَ المؤلِّفين الذين يتبَنَّوْنَها. ربما قد يتيح هذا التنميط[154] اختبارَ صحَّة الفرضية التالية: إن نصاً ما يكون إلى حد كبير مفهوماً أو يَحْظَى بالتقدير أو الإدانة، أو الثقة تَبعاً لوضعية مؤلِّفه، وتبعاً لما **نعرف** عن هذا المؤلِّف، إن التأويل لا يتعامل مع نص فحسب، بل مع نص تابع لمؤلِّف.

في المؤلَّفات عن المذاهب والملل، يُستَشْهَدُ بالمعتقدات الغريبة عن المعتقد الإسلامي

(152) المصدر نفسه، ص. 141.

(153) المصدر نفسه، ص. 143.

(154) نفكر بالعودة الى هذا الموضوع في دراسة أخرى. لنكتف الآن بالقول إنه بين المؤلِّف "الجاد" (ينبغي تحديد هذه الصفة) والمؤلِّف "الهازل"، توجد سلسلة من الحالات الوسيطة. قد تبدو حرية القول عند المعري مدهشة، لكن لا ننس أنه كان ضريراً، منعزلاً زاهداً ونزيهاً، وهي سمات تجعله خارج عموم الناس، وتجعل أقواله مقبولة إلى حد ما. لكن من ترجموا لم يرفقوا به (انظر مثلاً ابن كثير، **البداية والنهاية**، XII، ص. 72-76). وهذا يعني أن وضعه كان ملتبساً. يلاحظ ابن كثير ان البعض ينتحلون له أعذاراً ويقولون إن أقواله المنتهكة ما هي إلا "مجون ولعب" (ص. 74). لابن كثير رأي مخالف، لذا فهو يُدينُه بصرامة؛ لكننا نلاحظأن المجون في رأيه، يمنح الحق في الانتهاك.

(وداخل الإسلام، بالمعتقدات التي يُدينُهَا هذا التيار الفكري أو ذاك)؛ لكن هذا الاستشهاد هو بهدف دَحْضها. وغالبا ما يكون الدَّحْضُ مُصَاحَباً بشتائم ولعنات وتكفير تُفَخّمُ الموقفَ الذي يجب اتخاذه تجاه هذه المعتقدات. يجري ذكر الهرطقة لأنها تتضمن "ضلالات" و"تناقضات" تَرْسَمُ سلبياً، في ذهن مؤرّخ المذاهب، تفوق المعتقد الإسلامي. فضلاً عن كونها مشبوهة منذ البداية، من واقع أنها صادرة عن مؤلّف أجنبي (غريب) أو مؤلّف كافر، يوجد خارج الـ "نحن"، أي الطائفة التي ينتمي إليها مؤرّخ المذاهب، والذي يكون هو الناطق باسمها.

في مقامة ابن ناقيا التي قمنا بتحليلها، نجد خطاب اليشكري المنْتَهك مُغَلّفاً باستنكار الراوي وبذكر ما يراه هذا الأخير صحيحاً. إن اليشكري في "ضَلال[155]" وأقواله "وساوس[156]"، ودلائل على "فساد العقيدة"[157] و"الكفر[158]".

تتميز المقامة في نقطة مهمة عن كتاب في المذاهب. في هذا الأخير، يكون الخطاب الهرطقي مَدْعُواً للمحاكمة، في حين أنه في المقامة، يعرضُ نفسه في الظاهر كخطاب منقول، لكنه في الواقع قد أنشأه المؤلّف (ابن ناقيا) وأسنده لشخصية (اليشكري). وبعبارة أخرى، فإن الموقف الاستنكاري **للراوي** واضح، لكن موقف **المؤلّف** يبقى دون تحديد، إلا إذا اعتقدنا أن الراوي يتحدث باسم المؤلّف، وهو، كما سنرى أمر بعيد عن اليقين. وعلى كل حال، فإن إسناد الخطاب الهرطقي لماجن، وسكّير فضلاً عن ذلك، يَحُطُّ من قيمة ذلك الخطاب. ولأن وزن الخطاب مُرْتَبطٌ بوضعيّة مَنْ ينطقُ به، يَنْتُجُ عن ذلك أن الخطاب يُهَمَّشُ وتَنْحَطُّ قيمته حين يكون مؤلّفه كائناً هامشياً.

وعلى هذا النحو، فإن الخطاب الأشد انتهاكاً يمكن، لا أن يُقْبَلَ، بل يُتَسَامح معه إذا تبنّاه قائلٌ تكون وضعيته قائمة على الانحراف، والمخالفة الشاملة أو الجزئية للتصورات التي يقوم عليها نظام القاعدة المعيارية الثقافية التي يتقبلها الـ "نحن". إنَّ كائنَ الانحراف، بسبب صفته كغريب عن القيم الراسخة لـ "نحن"، يكتسب حقاً استثنائياً في القول الحر[159]. قد

(155) **مقامات ابن ناقيا**، ص. 141.

(156) المصدر نفسه، ص. 140.

(157) المصدر نفسه، ص. 141.

(158) المصدر نفسه، ص. 143.

(159) "... المهرّجُ والمغفل "ليسا من هذا العالم"، وبالتالي، يمتلكان حقوقاً وامتيازات خاصة".

M.Bakhtine: **Esthétique et théorie du roman**, Paris, 1978, Gallimard éd.,p.306.

تعود غرابته لانتمائه إلى دين مخالف، ومذهب محكوم عليه بالضلال، أو ببساطة لكونه ماجناً. إن الـ "نحن"، فضلاً عن ذلك، إذ يحاربُ البدعة، يكون في حاجة إليها: إنها تتيح له أن يرسم بيقين أكثر، الخط المقدَّس لحدوده. يمكن أن نجعل كمثال على هذا التحليل الوضعية الملتبسة للفلسفة في الثقافة العربية الكلاسيكية. كانت الفلسفةُ مقبولةً ومرفوضةً في آن واحد، أو مرفوضة ومقبولة على التعاقب تبعاً للظروف؛ والفلسفة من جانبها كانت مُمزَّقَةً بين ضرورة الانتماء إلى الـ "نحن" وإغراء الانفلات عنه[160].

لنلاحظ، بهذا الصدد، أن ابن ناقيا كما يُصَوِّره ابنُ خلكان، يظهر في آن واحد مواطناً أصيلاً وأجنبياً. فهو من جهة، قد وضع تآليف في الآدب واللغة، مما قد يبدو تمثيلا لا "نحن"؛ لكنه من جهة أخرى: "كان يُنْسَبُ الى التَّعْطيل ومذهب الأوائل[161]" (أي فلاسفة اليونان)؛ بل إنه قد صنَّفَ في ذلك مقالة[162]. هذا الجانب الثاني من نشاط ابن ناقيا لا يكتسب دلالته إلا بإحالته على الـ "نحن"؛ إذ ذاك نستَشفُّ النبرةَ التي يجري تقديمه بها، نبرة غير محايدة إطلاقاً، بل إنها مُحَمَّلَةٌ بحُكْمٍ و "اتهام". في الظاهر، يستشهد ابن خَلكان بأقوال قَائلُهَا مجهولٌ، أفعالها مبنية للمَجهول (وهو شكل آخر لـ "نحن")، لكن التهمة مطروحَة لكي يتناقلها الناس، وكي لا تنمحي التسمية. وبالفعل، فإن المؤلِّفين القدامى معروفون لدينا عموماً بمؤلفاتهم، وبالتسمية التي ألصَقَهَا بهم معاصروهم، تسمية تُمْلِي الموقف الذي ينبغي التزامه تجاههم.

(160) وطبعا، حين يصير مذهب "غريب" مُهَدِّداً، حين يتعرض الـ "نحن" لخطر فقدانه السيطرة عليه، فإن ردة الفعل "الأصولية" سرعان ما تظهر وتكشّر عن أنيابها.

(161) **وفيات الأعيان**، III ص. 99.

(162) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

قضايا قراءة
الحريري

الفصل الحادي عشر

التّجَلّي

المُسَارَّة

نعْتُ الحريري مُشْتَقٌّ من الحرير ويُحيل على صَنْعَة هذه المادة وبيعها[1]، إنها مادة توحي بنعومة الملْمَس. يُعْتَبَرُ الحريري (المتوفى عام 1122/516) في الأدب العربي بطلاً، أي شخصيةً أنجزتْ مأثُرَة تسمو بها على عامة البشر وتجعل منها موضوعَ خطاب إعجاب. إنه خطاب مُسْهَبٌ، مُتعدِّد الأشكال، يكونُ أحد مظاهره سرد المنجزات التي حَوَّلَتْ شخصاً يسمى القاسم بن علي بن محمد إلى كائن صَقيلٍ وبرَّاق وناعم، باختصار إلى الحريري. أيُّ سِحْرٍ سَاقَ هذا التحول؟ كيف جرى بلوغ مَرتبَةِ سَلَفٍ أسطوري مجيد وراسخ، يَسْتَعِيدُ عناوين مجده بإعجاب خَلَفٌ مُفْعَمٌ بالاحترام والعرفَان؟

كان على الحريري، كي يتحوَّل، أن يقوم بعملية تَعَلُّمٍ طويلة ومزروعة بالفخاخ، تَتكوَّنُ لحظاتها القوية من الطقوس المُسَارِّية[2] التي التزم بها والتجارب الصعبة التي كان عليه اجتيازها. دَرَسَ في البداية العلومَ الأساسية: الحديث والفقه وعلم الفرائض والحساب والأدب؛ كل علم من هذه العلوم لَقَّنه إياه شيخٌ مُعْتَرفٌ به[3]. دَرَسَ الأدب على يد الفضل بن محمد القصباني[4]. الأدب يعني هنا عدداً من المعارف، جميعها ذات صلة بفهم

(1) ابن خلكان: **وفيات الأعيان**، IV، ص. 67.

(2) [المسارة: الطقوس التي تقام لتعريف وإدخال عضو جديدإلى بعض أسرار الديانات القديمةوالجمعيات السرية الحديثة. المترجم].

(3) السبكي: **طبقات الشافعية**، IV، ص. 295-296.

(4) ياقوت: **معجم الأدباء**، XVI، ص. 261؛ السبكي: **طبقات**، IV، ص. 296. هذا النحوي الذي يذكره الحريري في **درة الغواص** (ص. 18 و26)، قد يكون توفي سنة 1052/444، أي ستين قبل ولادة مؤلفنا! (انظر ياقوت، **معجم الأدباء**، XVI، ص. 218).

النصوص القديمة: النحو، والأمثال، والعروض، والأيام (هذا المصطلح يعني المعارك بين القبائل) . . . الشِّعْرُ الجاهلي - كما هو معلوم - هو الأساس، و "قاعدة"، لا علوم اللغة فحسب، بل أيضاً للشعر اللاحق، الذي اضطر بانتظام لأنْ يتوافق مع إلهام الصحراء.

في ختام هذا الاختبار الأول، صارت بحوزة البطل أداةٌ سحرية (المعرفة)، تجعله أهلا لخوض اختبارات أخرى. لقد تمَّ سدُّ النقص المبدئي، المتأصِّل وغير المُسَمَّى (ليس للمؤلفين الكلاسيكيين طفولة، سيرتهم تبدأ انطلاقاً من اللحظة التي يتابعون فيها دروس شيخ). وضعيته الجديدة تُدْمجُه بجماعة الشخصيات، القليلة العدد، التي **تعرف**، وبالتالي تملك إمكانية **الكلام**. هنَا يتجلى التمييز: نخبة/ جمهور غير مثقف. هذا الأخير بوسعه الكلام، غير أن ما يقوله - وهو سديم من الملفوظات العديمة الشكل - بحرٌ بلا قعر ولا ساحل تطفو على سطحه جزرٌ ذات اسم رنَّان، هي أرخبيل النصوص المعْتَرف بها وذات القيمة المؤكدة. ما يقوله لا يؤخذ بالحسبان. التحول الذي عرفه الحريري هو عُبُورٌ من حال كان لا يعرف فيها سوى **اللانصوص**، إلى حال تسود فيها معرفة **النصوص**[5]. إنه تحول كتحولات الكيمياء، استخراج الذهب النَّاري والنَّيِّر من المعدن الدَّنِيء الكامد.

الذهب، لأنه عنصر لا يفسد ولا يتغير، مرتبطٌ بالكتابة. إن الكتابة، بأسْرهَا للنص في شباكها، تُدْخلُ عُنصرَ الثبات والدوام؛ لذا لا تخضع لها إلا النصوص الَتي يُرْغَبُ في الحفاظ عليها والَتي لا جدال في مصداقيتها. أيُّ شيء أكثر مَدْعَاةً للحُبُور من الرغبة في اللجوء إلى الذهب المُذَاب لتدوين النص الذي نعجب به؟ كتابة ذهبية، تُحْفَظُ وتُمَجَّدُ بصورة مزدوجة. يقول الزمخشري في تقريظه للحريري:

أقْسِـمُ بالـلـه وآيــاتــه	ومَشْعَـر الحـج وميقاتـه
أن الحـريري حَريٌّ بــأن	تُكتَبَ بالتبر مقـامـاتـه[6]

إن بلوغَ ملفوظ وضعية نَصٍّ تَتجَسَّد ببسطه على أوراق تُجْمَعُ لتُكَوِّنَ كتاباً. ستكون لنا أكثر من مناسبة للعودة الى مسألة الكتابة، والكتاب، والقلم، والمداد، والعزلة، والورق المفروك في حَنَق. مهما كان قسط الذاكرة في تكوين الحريري، ينبغي التسليم بأن تعليمه يحمل علامة الكِتابَ. صحيح أن قسطاً كبيراً من النصوص التي درسها قد عَرِفَتْ في البدء

[5] انظر فيما سبق، ص. 60-61. [وانظر كذلك: كيليطو، **الأدب والغرابة**، المرجع المذكور، ص. 12-20. المترجم].

[6] أبيات للزمخشرى فى تقريظ الحريرى موجودة فى صدر العديد من طبعات **المقامات**.

نقلاً شفهياً (تلك حال الأمثال والشعر الجاهلي)، لكن تَبَنِّيهَا اللاحق وإضفاء القيمة عليها لا ينفصلان عن إقرار الكتابة.

ضمانة اكتساب المعرفة تتميز بالحصول على **الإجازة**، أي الإذنُ برواية نص، أو نصوص، يَمْنَحُهُ الأستاذُ لتلميذه. هكذا روى الحريري الأحاديث التي تلقاها من شيوخه، لأشخاص عديدين مَنَحَهُمْ بدوره الإجازة[7]. المتعلّم يصير معلّماً، وهو مُؤَهّل لَأنْ يقود أعضاءً جُدُداً على طريق المعرفة. غير أنه إذا كان في هذه المرحلة قادراً على تبليغ مَا يعلَمُ، فليس بَعْدُ مُؤَهَّلاً ليتكلم **هو نفسه**. يجب عليه قبل ذلك اجتياز اختبار ثان والخضوع لتحوُّل ثان. وأقواله، في انتظار ذلك، (وباستثناء ما تَعلَّمَهُ) مندرجة في اللانصّ. ذلك لأنه رغم كونه ضمنياً مؤهلاً لتأليف أقوال على نموذج تلك التي درسها، فهو لم يصبح بعد **مؤلّفاً**، لكي تصير هذه الكفاءة واقعاً، ينبغي، لممَثِّلٍ من ممثلي **السلطة** أن يطلب خدماته.

الطّلَب

يَذْكُر الحريري، في مقدمة مقاماته، أنه أنشأ مقاماته بطلب مِنْ "مَنْ إشارته حكمٌ وطاعته غُنْمٌ[8]". أصحاب التَراجم مختلفون حول هوية هذه الشخصية الكبيرة. اقترحوا اسم أنو شروان بن خالد[9]، الذي تَوَلّى مناصب رفيعة لدى السلاطين السلجوقيين والخليفة المسترشد؛ واقترحوا أيضاً اسم الوزير ابن صَدَقَة[10]. لكن الإجماع يبدو حاصلاً حول الأوّل[11]؛ ومهما يكن فالمقدمة تَصفُ شخصيةً هامة، مالكة لسلطة تهديدية ومُنْعِمَة في آن واحد، والتي يعترف لها الحريري بحَقٍّ إسناد مهام إلى من هم تحت سُلطتها. وهكَذاً فلدينا إشارة إلى نمط الشخصية التي يمكن ان تكون في أصْلِ نصٍّ من النصوص، وتُوَجِّهُ "إشارتُها" هذا الأخيرَ في اتجاه معين. الطلب لا يترك سوى قليل من حرية الحركة لمن عليه تنفيذ ذلك الطلب: عليه أن يخضع لأمر المُوصِي بالطلب، ويُقَدِّمَ عرضاً بعد ذلك عن

(7) السبكي، **طبقات الشافعية**، IV، ص. 295-296.

(8) **مقامات الحريري**، ص. 5.

(9) ياقوت، **معجم الأدباء**، XVI، ص. 264؛ الشريشي، **شرح مقامات الحريري**، I، ص. 16؛ ابن الطّقْطقي، الفخري، ص. 413. عن أنوشروان، انظر **دائرة المعارف الإسلامية** (الطبعة الثانية)، I، ص. 538 (مقال أ.ك.س. لمبتون).

(10) ابن خلكان، **وفيات**، IV، ص. 64. واقترح أيضاً اسم الخليفة المستظهر (انظر الشريشي **شرح**، I، ص. 17).

(11) انظر **دائرة المعارف الإسلامية** (الطبعة الثانية)، III، ص. 228 (مقال مرغليوث-پيلا).

"تسييره" للمشروع؛ إنَّه يُنْجزُ مُهمَّةً بالوكالة وسيكون عليه أن يعلن عن مطابقة العمل المُنْجَز لبُنُود الطَّلَب. إنَّ نَصيَّة أو قيمة العمل تخضع لهذا التطابق.

يُكلِّفُ الموصي بالطلب الحريريَّ بإنشاء مقامات على نمط مقامات الهمذاني[12]؛ وهكذا يُعيِّنُ له الأنموذَج الذي سيُفَصِّلُ على قياسه نسيج خطابه. لكن الطريق الذي قطعه الهمذاني، وإن ظل التعرف عليه ممكناً، قد تغير مظهره كثيراً؛ انزلاقات للتربة ونباتات جديدة تجعل مَنْ يسلكه يتيه قليلاً. على الحريري أنْ يُقَدِّرَ مساحته، ويُشَذِّبَ الأغصان غير المفيدة أو الضارة، ويُسَوِّيَ الأرض؛ الطريق الجديدة ستُذَكِّرُ بالطريق الأول، ولكنها مع ذلك ستحمل علامة المقَاول الجديد.

ما دَفَع المُوصي بالطلب إلى اللجوء للحريري ليس سببا شخصياً، بل بالأحرى سبباً جماعياً؛ فوظيفته تُحَتِّمُ عليه السَّهَرَ على الصالح العام. وكما يحدث في الحكاية الخرافية، فإنَّ الشخص الذي تَوَجَّهَ إليه الطلب لن يصير بطلاً إلا إذا نجح في إنجاز المهمة التي أوكلَتْ إليه وفي إصلاح الضرر الذي عانت منه الجماعة. المرء لا يُولدُ بطلاً، أو مؤلِّفاً، بل يصيرَ كذلك حين يسيرُ في اتجاه طلب الجماعة. لكن، ما هذا النقص الذي تُعَاني منه الجماعة؟ ما الهَمُّ الذي دَفَعَ بالموصي بالطلب أنْ يأمر الحريري بإنشاء مقامات؟ مَا التَهديد الذي على البطل المنقذ أن يُزيحَه؟ المقامةُ صريحة بهذا الصدد: لقد تمَّ الطلب في "بعض أندية الأدب الذي ركَدَتْ في هذا العَصْر ريحُه وخَبَتْ مصابيحه"[13] الجماعة مُهَدَّدَةٌ بموت الأدب؛ ومُهَدَّدَة بأن تغرق في اللانص، في ليل بَهيمٍ هَمَجِيٍّ. مُهمة الحريري هي إثارة ريحٍ مُنْعشةٍ ومُنقذةٍ تُحْيِي اللهيب الذي كاد يخبُو.

لماذا تَمَّ التوجه إليه هو بالضبط؟ ماذا كان يمثِّلُ قبل تأليف المقامات؟ ماذا كانت مؤهلاته؟ كان صاحبَ الخبر في البصرة[14]، أيْ رئيس مصلحة الاستخبارات. ويضيف مترجموه بأنه كان غنياً، وأنه كان يملك في قرية غير بعيدة عن البصرة (المَشَان)، ثمانية عشر ألفاً من النخيل[15]. هذا يعني أنه لم يكن مُجْبَراً على التكسُّب بقلمه، وأن يجول العالم بحثاً عن حامٍ للأدب ذي العطايا المتقطِّعة؛ ما قام به من أسفار لم يكن يتعدى بغداد، حيث

(12) **مقامات الحريري**، ص. 5.
(13) المصدر نفسه، ص. 4-5.
(14) ياقوت، **معجم الأدباء**، XVI، ص. 262.
(15) ابن خلكان، **وفيات**، IV، ص. 67.

كان "يَصْعَدُ" من حين لآخر لعرض كتاباته. فضلاً عن أنه لم يكن كاتباً مُتَعَجِّلاً، ولم يكن، كالهمذاني، في حاجة لأنْ يرتَجل؛ لقد دام تحرير المقامات سنوات وتطلَّبَ منه صبراً عظيماً. بكل هذه الصفات، كان مُرَشَّحاً تماماً، في أواخر القرن الخامس الهجري هذه، لمشروع إحياء علوم الأدب.

ومع أنه كان على علاقة مع مالكي المعرفة والثروة والسلطة، فقد توجَّبَ عليه، كي يصبح جديراً بلقب مؤلِّف، أن ينجحَ في المهمة التي كُلِّفَ بها. مهمة دقيقة، تنطوي على مجازفة كبرى: الفشل يعني أن يُلْصَقَ به اللقب المشين للبطل الزائف. إنه يتردد، ويشك في نتيجة المشروع، ويحاول التَّمَلُّصَ مدعياً ضعف أدواته، لكن المُوصي بالطلب لا يسمح له بالانسحاب[16]. أمِنَ اللازم ألا نرى هنا سوى شكلٍ من موضوعة التواضع، المألوفة في المقدمات؟ الإلحاح على صعوبة المهمة، يعني التأكيد على المجد الذي سيَجْلُبُهُ إنجازها. يحاول الحريري بمكْرٍ أن يقول إنه لم يُؤَلِّفَ كتابه إلا بفعل الإكراه؛ كان أمر الطلب من الجزم لدرجة لا يستطيع معها سوى الاستجابة. ليس هذا مجرد شكل من أشكال الدَّلال. يجب أن لا ننسى أن تأليف المقامات **لم يُقرِّرْهُ الحريري**، بل قررته شخصية ذات سلطة قرار لا يُجادَل. تتطلب الكتابة أمراً، أو، وهذا سيَّان، إذْناً. لابد من **سَبَب** رفيع، يكونَ مصدَره خارجاً عن الفرد. ما كان الحريري، **من تلقاء ذاته**، ليكتُبَ. كلُّ شَيء يتمُّ كما لوْ أنه من اللازم لتدوين الكلمات على الورق، لولادة الكلام، مَنْ دَفْعَة خارجية لاَ تُقاوَم. نُدْرِكُ لماذا تَعرِضُ المؤلفاتُ الكلاسيكية نَفْسَهَا جواباً على سؤال، أَو طلبٍ، أو التماس عاجل. الكاتب يترَصَّدُ باستمرار عُرُوضاً، أو عَقْداً تتمخَّضُ مقْتَضياته عن خطاب مطابق للطَّلب. قد يحْدُثُ أن يَرِدَ هذا الطلب في صيغة المحاكاة الساخرة، نَاسباً إياه لِمُرسَلٍ اليه خيالي[17]؛ وحتى في هذه الحال، فهو يُحيلُ على طلب عَائم يُسْرِعُ إلى التقاطه.

تَتكشَّفُ المقدمةُ هنا عن كونها موْقعاً لمسْرحَة العَلاقَة التَّعاقُديَّة، مع إيداع الكفالة ووثائق الإثبات. يَتمُّ وضْعُ ستارٍ وَاق، سَيَصْلُحُ كذلك فضاءً لعرض الكتاب. يحتمي الكاتبُ وراء المصلحة العامة لمشروعه ويعرضُ نفسه رافعاً للجوْر، ومُتَنَصفاً من واجبه أن يُصَحِّحَ وَضْعاً كَارثياً ويضع حداً لانتشار بدْعَة. لقد حدثَ الانزلاقُ في خفَّة ونَزَق نحو المنحدَر؛ ويلزم، قبل فوات الأوان، صعود ذَلك المنحدر، وإلا سيكون سقوطاً لاعلاجَ له.

[16] **مقامات الحريري**، ص.5.

[17] انظر، مثلاً، الجاحظ، **البخلاء**، ص.8.

يتعلق الأمر، في حال الحريري، بإغاثة جماعة مُهَدَّدَة بانطفاء شُعْلَة الأدب. أمن اللازم ألا نرى هنا مرةً أخرى سوى تَبَعيَّة شكلية لموضوعة فساد أمور الدنيا؟ نُفَضِّلُ القولَ بأنَّ الحريري كان قد جَعَلَ من نفسه صدًى لخطر حقيقي كان يُهَدِّدُ الأدب. ما طبيعة هذا الخطر؟ ما السيرورة التي أفضتْ بالأدب الى حافَّة الإفلاس؟ لن نجد جواباً في المقدمة؛ ربما قد نجدها في المقامات ذاتها؛ غير أننا سنجدها حتماً في كتاب آخر للحريري، **دُرَّةُ الغَوَّاص**. سنرى فيه أن قضية الأدب مرتبطة بوضع اللغة العربية، وأن التهديد الذي يجثُم على الأول ما هو إلا من عواقب الخطر الذي يَتَهدَّدُ الثانية.

لُغـة الأدَب

العنوان الكامل للكتاب هو: **درَّةُ الغوَّاص في أوهام الخوَّاص**[18]. يُحْصي الحريري، في هذا الكتاب اللاحق على المقامات (فقد كتبه حوالي 1110/504)، مائتين واثنَين وعشرين غلطاً يرتكبها أُنَاسٌ ينتسبون لصَفْوَة المجتمع، في حديثهم وكتابتهم. يُوردُ الصِّيغَةَ الخاطئة، ثم يشير إلى الصِّيغة السليمةَ، مُعَزِّزاً إياها بشاهد من القرآن والحديث والشعر. أحياناً، بمناسبة بيت أو مَثَل، يرْوي نادرة تحدد الظروف التي قيلا فيها.

لم يؤلِّف الكتاب تلبيةً لطلب صريح. الحريري، باعتباره صاحب الطلب والمُشْرفَ على المشروع في آن واحد، يَفْرضُ على نفسه مهمة كتابته، مدفوعاً بعاطفة "الاستياء" التي يمكن تفسيرها كمظهر للتضامن الذي يربطه بـ"الخواص": "فإني رأيتُ كثيراً ممن تسنَّموا أسْنمة الرُّتَب وتَوَسَّمُوا بسمة الأدب قد ضاهوا العامة في بعض ما يفرط من كلامهم وتَرْعَفُ به مَرَاعفُ أقلامهم [...] فدعاني الأنفُ لنَبَاهة أخطارهم والكَلَف بإطَابَة أخبارهم إلى أن أدْرأ عنهم الشُبَه وأبين ما التبس عليهم واشتبه[19]".

إن العدوى التي تَفَشَّتْ بين الخواص يجب وقْفُهَا بسرعة، وإلا فإن تَمَايُزَ خاصة/عامة، وسيطرة الخاصة، مُهَدَّدان بفقد واحدة من قواعد مشروعيتهما الأشدِّ رسوخاً. إن التمايز خاصة/عامة ناتجٌ عن قرار إلهي: فالله قدْ أنْعَمَ على عباده بنعَمه السَّابغَة، لكنه يُفَضِّلُ مَنْ

---

(18) الحريري: **درة الغواص في أوهام الخواص**، تحقيق هنريش توربك، ليبزغ 1871. وألَّف الحريري أيضاً أرجوزة في النحو، انظر: عبد الفتاح كيليطو: **الأدب والغرابة**، المرجم المذكور، فصل "الملح والنحو"، ص. 87-94.

(19) درة الغواص، ص. 2-3.

يشاء بأفضل العلم[20]. بتأليفه **لدرة الغواص** يسير الحريري في نفس اتجاه القرار الإلهي، فليس الكتَابُ عملاً لغوياً صرْفاً، بل عملاً من أعمال التقوى. فالموصي بالطلب هنا هو الله ذاته؛ كانَ من واجب الحريري أن يُكَافِحَ ضد فساد اللغة؛ الكتابة إذ ذاك مشروع مدعوم بضمانة غير قابلة للشك. وراء القُرَّاءِالمتوقَّعين، سيكون الله هو الحكمُ الأخير: " فإن حَلِي بعين الناظر فيه والدَّارس وأحلاَّه محلَّ القَادح لدى القابس وإلا فعلى الله تعالى أجَرُ المجتمهد وهو حسبي وعلَيه أعتَمدُ[21]".

لَيْلُ الجهل يَلُفُّ العالمَ؛ في الفوضى التي أفْرَخَتْ، تتحركُ الكائنات في اختلاط العناصر والمادة. إن الخواص، بفقدهم للُّغة التي تُمَيِّزُهُمْ، مُهَدَّدون بالسقوط في المعَسْكَر المقيت للجمهور الجاهل. كتابُ الحريري، الدرَّةُ المتألِّقة، سَيَحْملُ شُعَاعاً من نور، يتيح بتَمييزه للأشياء وإبرازه لاختلاف الأشكال والألوان، تَمَايُزَ الخاصةَ عن العامة. أنْ ترتكب العامةُ أخطاءً في اللغة، فهذا واقعٌ قد تقَبَّلَهُ النحاةُ بصَبْر. وقد أَلِّفَتْ كتبٌ تُحْصي الأغلاط التي يرتكبها عامة الناس في حديثهم. وكان من أوائلها ما أَلَّفه الكسائي (المتوفي حوالي 189/ 805)[22]. ما يُقْلقُ الحريري، هو أن الداء يُصيبُ كذلك الخاصة، التي تَخُونُ نقاء اللغة لا حين تَتكلَّمُ فحسب، بل كذلك حين تكتُبُ. هذه النقطة الأخيرة ينبغي تسجيلها. الواقع أن "النَّقَاء" قد هَجَرَ منذ زمن طويل حَقْلَ اللغة التي يتكلمها الخاصة، ووجد ملجأه في قلْعَة المكتوب[23]. المكتوبُ هو على الخصوص ما يحاول الحريري حمايته من الاضطراب والفساد. والحال أن الأدب مرتبطٌ بلغة المكتوب: لكي يُعَدُّ قولٌ ما نصاً من نصوص الأدب، ولكي يُدَوَّنُ، يجب عموماً، من بين شروط عدة، أن يكون مطابقاً للفكرة المكوَّنة عن "نقاء" اللغة. الأدب، المُنَاقضُ للعامة وللعبارات العَامية، مُتَضَامنٌ مع الخواص ومع اللغة الرفيعة؛ والحديث عَن الأدب يتضمن إحالة صريحة أو ضمنيةَ على مستوي لغوي ومستوى انتماء اجتماعي.

درة الغواص والمقامات[24] تقفان في الخط نفسه؛ إغَاثَةُ اللغة تعني إغاثة الأدب. المشروعُ يسْكُنُ الكتَابَيْن. هكذا يَعْرِضُ الحريري المواضيع المُعَالَجة في **درة**

[20] المصدر نفسه، ص. 3.

[21] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[22] انظر: يوهان فك، **العربية**، ص. 97.

[23] المرجع نفسه، ص. 150.

[24] كلمة **المقامات** مع خط التشديد، تحيل، من الآن فصاعداً، على مقامات الحريري.

الغواص: "فألَّفْتُ هذا الكتاب تَبصرةً لمن تَبصَّرَ وتَذْكرةً لمن أراد أنْ يذكر [...] وها أنا قد أودعْتُهُ من النُّخَب كلَّ لُباب ومن النُّكَت ما لا يوجد منتظَماً في كتاب. هذا الى ما لَمعته به من النوادر اللائقة بمواضعها والحكايات الواقعة في مواقعها[25]".

موضوعة التواضع لا تنفي النبرة المعاكسة، نبرة التَّبَجُّح والإدِّعاء، يُشيدُ المؤلِّفُ بمزيَّته الذاتية ويَلْهَجُ بمزايا كتابه. القارئُ مُطْمَئنٌ للدَخول إلى منطقة عجيبة، حيث سيصادف أشياءَ خارقة لم تخطر على بال، وذات جمال نادر، وحيث سيَنْتَقِلُ من مفاجأة لأخرى. نلاحظ التأكيد على الشَّذْرة، والقطعة المنفصلة، التي تشكِّلُ كلاً مستقلاً، بالإمكان اعتبارها وتقديرها لذاتها، خارجَ السياق الذي توجد فيه. **المقامات**، مثل **درة الغواص**، تتطلبان تلقياً مُفْعَماً بالإعجاب:

"أنشأتُ [...] خمسين مقامة تحتوي على جدِّ القول وهزله. ورقيق اللفظ وجزْله. وغُرَر البيان ودُرَره. ومُلَح الأدب، ونوادره. إلى ما وشَّحْتُها به من الآيات. ومحاسِن الكنَايات. ورصَّعْتُه فيها من الأمثال العربية. واللطائف الأدبية. والأحَاجي النحوية. والفَتاوى اللغوية. والرسائل المبْتكرة. والخُطَب الُمحبَّرَة. والمواعظ المبْكيّة. والأضاحيك المُلْهية [26]".

الكتاب صندوقٌ سحري، يفتحه القارئُ بمزيج من الاحترام والمتعة، وسيستخرجُ منه أشياء ثمينة، ووفرةً من الثروات المتلألئة. يلاحظ ابن خلكان بهذا الصدد أن **المقامات**: "اشتملتْ على شيء كثير من كلام العرب: من لُغاتها وأمثالها ورموز أسرار كلامها [27]"، هذا الكنز الذي جمعه الحريري يتألف من قطَع ذات أصول مختلفة ومتعددة؛ كل قطعة من هذه القطع تحْملُ بصمة صانعها؛ وتستمد قيمتَها من المادة النبيلة التي صيغَتْ منها ومن الاسم الساحر للصَانع الذي سبَكَهَا.

لا يكتفي الحريري، في وقوفه في **درة الغواص**، ضد استعمال بعض العبارات، بإيراد الاستعمال الصحيح، بل يستشهد إضافة الى ذلك بنصوص داعمَة، وبهذا الاستشهاد، ينبثق الأدب من ماضٍ مُؤسِّس. كلُّ عبارة مرتبطةٌ مبدئياً بنص سَابق يمنح استعمالها مشروعيته؛ وذكرُ تلك العبارة، هو في الوقت ذاته استحضارٌ للظرف الذي قالها

(25) **درة الغواص**، ص. 3.
(26) **مقامات الحريري**، ص. 6-7.
(27) **وفيات**، IV، ص. 63.

فيه متكلمٌ صار اسمه شعاراً. انطلاقاً من هذا، يمكن القول إنّ معرفة اللغة، تعني القدرةَ على الاستشهاد، بصدد عبارة ما، بالنص الشاهد على صحتها. فماذا ستكون معرفة معنى كلمة، أو عبارة، عند المعَجميِّ العربي، إنْ لم تكن لديه القدرة على إيراد النص الشاهد؟ مفهومُ الأدب، العسيرُ تحديدَه، يبدو أنه من اللازم تقريبه من وجهة النظر هذه. ومهما يكن من أمر، فإن لغة **المقامات** قد خضعتْ للفحص والغربلة، بعناية مماثلة للعناية التي كانت تحفز الحريري حين كتب **درة الغواص**. فربما توجد، في صندوق الكنز قِطَعٌ تَشينُ المجموعة وتضر بِحُسنِ منظر المجموع.

القاعِدة والاسْتعمَال

كان الحريري، في مناسبتَيْن، باعثاً على الخصومة بين لُغَوِيّيْن: ابن الخَشّاب (المتوفى عام 1172/567)[28] وابن بَرِّي (المتوفى عام 1187/582)[29]. لم يبق أثرٌ لما نشأ بينهما من خصومة حول **درّة الغواص**[30]. وبالمقابل فقد وصلتنا مبارزتهما بخصوص **المقامات**[31]: يتتَبَّعُ ابن الخشَّاب نصَّ الحريري ويلاحظ فيه عدداً من العيوب؛ ويدافع ابن بري عن الحريري ويرفض أغلب انتقادات ابن الخشاب. هذه الطريقة بعيدة طبعاً عن عاداتنا الراهنة؛ فقد نجد من العبث أو الحشْو اعتبارَ عنصر من الكتاب في حد ذاته، وفَصْله عن المجموع الذي ينتسب إليه. أما القدماء فقد كانوا ميَّالين بالأحرى لربط هذا العنصر النَّصي أو ذاك، لا بالعناصر الواقعة على المسار ذاته، بل بعناصر خارجة عن النص[32].

لم يُغْفِل ابن الخشاب، كلما أتيح له ذلك، عن الإشارة لسرقات الحريري[33]، لكنه مهتمٌّ أكثر بإثارة الانتباه الى الصيغ اللغوية الفاسدة التي يكتشفها، أو يعتقد انه اكتشفها، في **المقامات**. يُلاَحِظُ، مثلاً، في المقامة السادسة، الاستعمال الفاسد لكلمة **قاطبة** في عبارة:

[28] انظر **دائرة المعارف الإسلامية**(الطبعة الثانية)، III، ص. 858، (مقال هزى فليش).

[29] انظر **دائرة المعارف الإسلامية**(الطبعة الثانية)، III، ص. 755-756.

[30] «اختلفوا فيما بينهم على أي الظواهر اللغوية التي غلَّطها الحريري يمكن تصحيحها وتسويغها» (يوهان فك، **العربية**، ص. 230).

[31] طبعت تحت عنوان: **الاستدراكات على مقامات الحريري وانتصار ابن بري** (استانبول 1328 هـ)، وملحقة **بمقامات** الحريري. وعلى هذه الطبعة الأخيرة سنحيل فيما يلي.

[32] انظر فيما سبق، ص. 115-116.

[33] **مقامات الحريري**، «الملحق»، ص. 3.

" استعنتُ بقاطبة الكُتَّاب[34] "، فيقول: "استعماله قاطبة مضافة إلى ما بعدها وتعريفها به وإدخال حرف الجر عليها يدل على جهله بعلم النحو وأنه كان مُقصِّراً جداً لأن العلماء بالعربية لا يختلفون في أن قاطبة لا تستعمل الا منصوبة على الحال غير مقتصر على موضع واحد [...] ولا تستعمل فاعلة ولا مفعولة ولا مجرورة ولا مضافة ولا مُعَرَّفة باللام[35] ". كان من الواجب على الحريري أن يكتب: **استعنتُ بالكتَّاب قاطبةً**. الواقع أن الحريري لا يجهل الاستعمال "الصحيح" **لقاطبة**، وابن الخَشَّاب أوَّلُ من يعلم ذلك: رغم إدانته الجازمة للحريري، فهو يذكر ان هذا الأخير قد تعرَّض لهذه المسألة في **درة الغواص**[36]. ليست هذه المرة الوحيدة الذي يخْدشُ فيها الحريري نقاء اللغة بتجاهله للمتطلبات التي قررها هو نفسه[37]، وبعبارة أوضح، فهو يخرق القاعدةَ مع علمه بها. وليس هو الوحيد في ذلك. يلاحظ ابن الخشاب أن مؤلِّفين مثل ابن قتيبة وابن دُرَيد قد ارتكبوا الأمر نفسه بانحرافهم في ممارستهم اللغوية عن القواعد التي قَرَّرُوهَا بقوة[38]. إنهم أشْبَهُ بالواعظ الذي يعظ مستمعيه بأن الخمر حرام، ثم يُسَارعُ، بعد وعظه، لاحْتسَاء الشراب المحظور. يُفَسِّرُ ابنُ الخشاب انعدامَ الاتساق هذا بـ" غَلَبَة العادة "[39]. غير أنهَ إذاَ كانت العادة، أي الاستعمال الفعلي للغة، ذات طابع قَهْري، فهي لا تَحْجُبُ مع ذلك القاعدة ولا تنقص من الطابع الإلزامي لما **يجب** أن يُقال. يستمر التذكير بالشكل "الصحيح"، رغم أن شكلا آخر قد حلَّ محله في الممارسة. التساهلُ على مستوى الاستعمال يَتكيَّف وُسْعَ طاقته مع الصَّرامة على مستوى المبدأ: يتعلق الأمر برفض أنْ يتلاشى الإلزام وأن لا يتم الانتساب دون قيد ولا شرط إلى التاريخ.

يمكن ملاحظة هذه الظاهرة في مجالات مختلفة من الثقافة العربية، في كل مرة لا يُحْتَرَمُ فيها نصٌّ أساسي، أوقانون أصلي، يُلاَحظُ الناسُ ابتعادهم عن المنبع الصافي والخالص من الشَّوائب، ويرون أنفسهم يخوضونَ في الماء العكر، إنهم **يعلمون** أنهم لا يستطيعون الفكَاك مَن ذلك، وأن "العادة" قاهرة، وأنه من المستَحيل تحديد مجرى الأمور،

[34] **مقامات الحريري**، ص. 54.
[35] المصدر نفسه "الملحق"، ص. 17.
[36] المصدر نفسه "الملحق"، ص. 18.
[37] يوهان فك، **العربية**، ص. 229.
[38] **مقامات الحريري**، "الملحق"، ص. 18.
[39] المصدر نفسه، الصفحةنفسها.

غير أنه بالرغم من ذلك، يستمر الإعلان عن أن الوضعية التي يُوجَدُون عليها غير لائقة ويُكرِّرون، دون مَلَل، أنه لابد من مقاومة التيار والعودة للاستحمام في مياه المنبع المنْعشة والمنْقذَة. يعيشون "العادة" باعتبارها تدهوراً، ويتمُّ إدراكُها كعلامة على تدهور العالَم، والانحطاط الذي أصيبت به الحقيقة الأولى بسبب تتابع الأجيال؛ ويَتَحتَّمُ الإصرار، رغم كل شيء، على التَّشبُّث بهذه الحقيقة. التاريخ يُعاش كنهاية للعالم، لذَا فهو يُطَوِّرُ الحنينَ إلى البدايات.

هذا الحنين يتراءى في **المقامات** التي، رغم انتقادات ابن الخشاب، قد اعتُبِرَتْ بالاجماع أجمل تكريم مُنِحَ الى اللغة العربية. إنَّ حيِّزَ الاستشهاد فيها هائلٌ: جمع الحريري عيِّنة مذهلة من ألفاظ وتراكيب القدماء[40]. لكنه سيكون من الخطأ اعتبار كتابه مُجَرَّدَ مُدَوَّنة للاستشهادات؛ **فالمقامات** تختلف عما يُسَمَّى كتبَ الأدب التي هي مجموعة نصوص، وكتب مختارات محضة[41]. إن **المقامات** "خُلاَصَةٌ" حقاً، لكن العناصر المكوِّنة لها خاضعةٌ لحركة المجموع، والمعرفةُ المسْتَشْهَدُ بها يَجْرِفُهَا تيار السرد، ومع أن التعرُّفَ عليها يظل ممكناً، فإنها تخضع للتحوُّلً بشكل خفي. فلتكنَ الآية القرآنية "ليس على الأعمى حرج ولا على الأعرج حرج ولا على المريض حرج ولا على أنفسكم أن تأكلوا من بيوتكم ..."[42]. في المقامة الثالثة، يتظاهر البطل، أبو زيد السَّروجي بالعَرَج كي يستعطف القلوب، وحين يكتشف الراوي الحيلة، يُعبِّرُ عن دهشته، فيقول أبو زيد حينئذ:

فإن لامني القومُ قلْتُ أعذروا   فليس على أعرج من حرجْ[43]

وليكنْ الآن هذا المثل: "إنَّ البُغَاثَ بأرضنا يَسْتَنْسِر" الذي يشرحه ابن الخشاب كالآتي: "إن الذَّليل يكتسب العز بأرضنا فيصير الى حالة العزيز[44]". في المقامة السادسة (التي تجري حوادثُها في المرَاغَة) تقول إحدى الشخصيات لمتطفِّل يبدو لها مُتَبَجِّحاً: "يا هذا إنَّ البُغَاثَ بأرضنا لا يَسْتَنْسِرُ[45]" وكما نرى، فإن الحريري يُوردُ المثَلَ، لكنه يُدْخلُ عليه أداة النفْي، هذا التبديل لا يروق ابن الخشاب، الذي يُهَلِّلُ ويَتَّهِمُ بصورة غير مباشرَة الحريري

(40) انظر: عبد الفتاح كيليطو، **الأدب والغرابة**، المرجع المذكور، فصل "الحريري والكتابة الكلاسيكية". ص. 66-77.

(41) من البديهي أن شخصية جامع المختارات تظهر من خلال اختيار النصوص وترتيبها.

(42) **سورة النور**، الآية60.

(43) **مقامات الحريري**، ص. 31.

(44) المصد نفسه، "الملحق"، ص. 17.

(45) **مقامات الحريري**، ص. 52.

بالحطّ من مواطني المَرَاغَة وذمهم[46]. ابن بَرِّي، كما نتوقَّع، له رأي مخالف؛ فيقول إن الحريري مدح القوم مُلمِّحاً إلى "أنه لا يكون بها الصغير في الفضيلة كبيرا"[47].

ماذا يحدث حين يستشهد الحريري بأقوال ثقافية دون أن يُحْدِثَ بها أي تبديل؟ تنبغي ملاحظة أنه حتى في هذه الحال، يَحْدُثُ تبدُّلٌ، يُفَجِّرُ وَحْدَةَ الأقوالَ. تندرج هذه الأخيرة في سياق ليس بسياقها الأصلي، وتَرِدُ على لسان شخصيات مختلفة تستحضرها في مواقف معينة وانطلاقاً من مصالحها الذاتية. وتكتسب، بخروجها من سياقها الأصلي واستعمالها في سياق مُغَاير، دلالةً جديدة[48]. استطاع الحريري بواسطة مادة مُسْتَوْردة، أن يصنع عملاً "أصيلا"، لأن الأقوال المُسْتَشْهَدَ بها تعتَملُ فيها انشغالاتُ الشخصيات فيّ مواقف جديدة. وبهذا تدخل شذرات الثقافة في لعبة يتم فيها احتضانها وتضليلها في آن معاً: تَرتَسمُ منعطفات، يَتيهُ فيها المعنى ويعثُرُ على طريقه من جديد. اعتُبِرَت **المقامات** كتَاباً يُتيحُ العلْمَ باللغة العربيةَ والثقافة المرتكزة عليها. إنَّ تعليمية الكتاب المعلنَ عنها هي مع ذلك مشدودة إلى مَسَار السَّرد بتحولاته ومفاجآته. حين نتساءل عنَ أسباب نجاح **المقامات** ينبغي ألاَّ ننسى هذا التَّجلّي، لمعْرفَةٍ مُتَلاَشِيةٍ.

بقيةُ الحكَاية

مازلنا نتذكر: تصف مقدمة **المقامات** موقفاً مشابهاً لذلك الذي يفتتح الحكاية الخرافية[49]. تُحسُّ الجماعة بنَقْص والحريري مكلَّفٌ بتداركه. لكن المقدمة تلتزم الصمت حول الأفعال اللاَحقة؛ نعلم أن المَهمةْ الصعبة الموكلة إلى البطل قد أُنْجِزَتْ (يشهد على ذلك وجود **المقامات**)، لكننا لا نعلم في أية ظروف؛ لا نعلم كذلك ماذَا كان ردُّ فعل المُوصي بالطلب حين تَحقَّق العمل. الحكاية بها ثغرات، لكن أصحاب التراجم سَيَسدُّونها حيَن

[46] المصدر نفسه، "الملحق" ص. 17.

[47] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[48] تسترعي الانتباه هذه الملاحظة لفولفغانغ إيزر: "الأعراف والقواعد والتقاليد تُبرَّرُ بأشكال مختلفة جداً في نصوص التخييل، لكن ذلك يكون عموما بصيغة الاختزال. وهذا صحيح حتى بالنسبة للنصوص المثقلة بالأعراف الأدبية السابقة، أو بمرجعية كثيفة من القواعد الاجتماعية والتاريخية للعالم اليومي؛ ولمجرد أن هذه المرجعيات قد انتظمت هنا في محيط جديد يمنع من التحدث بشأنها عن محض استنساخ [...] إنها، بتحررها من السياق الأصلي، معروضةٌ هنا لعلاقات جديدة، دون أن تضيع مع ذلك العلاقة القديمة التي كانت تُحيلُ عليها في الأصل".

("La fiction en effet", **Poétique**, 39, 1979, p.28).

[49] أنظر فيما سبق، ص. 151-152.

يَصفُونَ بتفاصيل وافية الفصولَ التي سبقت "التحول" الختامي (إذا استعرنا لغة پروپ).
لنَستَمعْ إذن إلى الرواية الكاملة للقصة، الشديدة الاحتمال فضلا عن ذلك، والتي يرويها يَاقوت عن شخص مجهول يصفه بأنه ثقة[50].

نعلم أولاً أنَّ أوّلَ مقامة ألّفها الحريري هي المقامة الثامنة والأربعون في الكتاب، **المقامة الحَرَامية**. حَمَلَ معه هذه المقامة و "أصْعَدَ" إلى بغداد ودخل يوماً إلى حلقة علماء وفضلاء، فسُئلَ عما يُحْسنُ: فأجاب مُشيراً إلى قلم: "كل ما يتعلق بهذا" ولأنهم لم يكونوا يعرفون فضلَ هذا الدخَيل، يضيف الراوي، سألوه عن مختلف "أنواع الكتابة". خرج ظافراً من الاختبار، ووصل الخبرُ إلى الوزير أنوشروان الذي استدعاه وطلب اليه أن يُؤلّفَ مقامات على منْوَال المقامة التي كان قد أنشأها. أنْجزَ الحريري مهمته بعد عودته إلى البصرة، ثم صعد ثانيةإلى بغداد بأربعين مقامة. فاستحسنها الوزير، غير أنه سرعان ما كَشَّرَ الحُسَّادُ عن أنيابهم؛ فاتهموا الحريري بأنه انتحل كتَابَ رَجُلٍ مات عنده؛ وقالوا أيضاً إن اللصوص هاجموا قافلة وكان في السَّلبَ جرَابٌ فيه أربعون مقامة لمؤلّف مغربي، فاشترى الحريري الجراب، حسب قولهم، في البصَرة. فطُلبَ منه، للبرهنة على أمانته، أن يصنع مقامة أخرى. فَقَبلَ التحدي، ولزم بيته أربعين يوماً، لكنه كان عاجزاً عن "تركيب كلمتين والجمع بين لفظتينَ" رغم أنه "سَوَّد كثيرا من الكاغد". فعاد إلى البصرة ذليلاً مُهَاناً. وكأنَّ المناخ البغدادي لايلائمه وأنه لا يمتلك كل قدراته إلا في مسقط رأسه. فأنشأ عشر مقامات ثم صعد من جديد لبغداد. وختم الراوي بأنَّ فضله قد بَان حينئذ وعلموا أنها من عمله[51].

هذه القصة، التي تخبرنا بطريقة غير مباشرة عن التبعية الثقافية للبصرة بالنسبة لبغداد، تُذكّرُنَا بالمقامة الثانية للحريري، **المقامة الحُلْوَانيّة**. يوجد الراوي الحارث بن هَمَّام البصري في "دار كُتُب" مدينته، و"هي منتدى المتأدّبين[52]"؛ فدخل رجل ذو "هيئة رثَّة[53]" (وهو البطل أبو زيد) وجلس في أُخْرَيات الناس. فينشد أحد الحاضرين، بإعجاب، بيتاً للبحتري؛ لم يَرُقْ ذلك للوافد الجديد، فأنشد بدوره بيتين يبادر الحاضرون بتدوينهما من إملائه، غير أنه حين يعلن أنه صاحبهما، لا يُصَدِّقُهُ أحد. فَيرغبون في

(50) **معجم الأدباء**، XVI، ص. 264.
(51) المصدر نفسه، ص. 264-266.
(52) **مقامات الحريري**، ص. 20.
(53) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

اختباره، ويطلبون إليه أن يُقَلِّدَ بيتاً للشاعر الوَأواء. يُنجزُ هذه المهمَّة "كلَمْحِ البصر أو هو أقرب[54]"، لكنه لا يكتفي بهذا الإنجاز الأول، فينظم بيتين آخرين في الموضوع المقترح. فاعترفوا بصدقه وفضله، وعاملوه بما يستحقه، و"جَمَّلُوا قِشْرَتَهُ[55]".

رغم أن الحريري لم تكن له موهبة الارتجال التي كانت لبطله، فقد خرج مثل هذا الأخير، مُحَاطاً بهالة التَّجَلِّي من الاختبار الذي خضع له. نَسْتَخْلصُ من هذه المقامة، وكذا من قصة محَن الحريري في بغداد، أن الاختبار يُشكِّلُ مرحلة هامَة في مَسَار أيِّ مؤلِّف. إن حلقة "فرسانَ البَرَاعَة[56]" ليست مُحْكَمَةَ الإغلاق؛ إذ يكفي، للنَّفَاذ إليها، امتلاكُ المعرفة المشتركة مع مَن يوجدون فيها من قبل. غير أنه للاعتراف لشخص بأنه مؤلِّف، تلزم مباراة أحد الأسْلاَف. كان على أبي زيد أن يُبَاريَ الشاعريْن البحتري والوأواء؛ وكان على الحريري أن يُبَاري الهمذاني في البداية، ثم أن يُبَاري نفسه.

التحوُّلُ لا يمحو تماماً الوجه القديم، الذي يكشف عن نفسه أحياناً ويصيب المُشَاهدَ بالحَيْرَة. كان الحريري "دميماً قبيح المنظر[57]"؛ جاء شخصٌ غريب يزوره يوماً فخاب ظنه لَما رأى هيئته، ففطن الحريري لذلك، وشبَّه نفسه بالمُعَيْديِّ، وهو طائر كريه، تسمع عنه خير من أن تراه، كما يقول المثل؛ "فخجل الرجل منه وانصرف[58]".

غير أنهم عديدون أولئك الذين زاروا الحريري سواء إبَّان حياته أو بعد وفاته. لقد صار منذ زمن مبكر مَحَجّاً؛ كان الناس يأتون من كلِّ الأنحاء ليَمَسُّوا رُفَاته ويتحادثوا مع أولئك الذين عرفوه. سيكون من المُملِّ، فضلاً عن كونه مستحيلاً، تتبع أثر كل هؤلاء الحجاج المتحمسين. سنكتفي، في الفصل الموالي، بعرض تنميط لهم.

(54) المصدر نفسه، ص. 23.
(55) المصدر نفسه، ص. 24. [أي زيَّنوا لبَاسه. المترجم].
(56) المصدر نفسه، ص. 49.
(57) ابن خلكان، **وفيات**، IV، ص. 66.
(58) المصدر نفسه، ص. 67.

الفصل الثاني عشر

حَوَاشِي النَّصّ

"الإجازة"

ما أنْ تمَّ الاعتراف بنَصِّيَّة كتَاب الحريري حتى اكتسب مظهراً صُلباً وغير قابل للتبديل، مظهر صخرة سَيلتفُّ حَولَها على مَرِّ القرون لبلاب دائم الخضرة، يُكوِّنُ نباتاً ملتفاً كثيفاً. في حين أن النص المتداول شفهياً يتعرض أثناء انتقاله الى تحولات قليلة أو كثيرة الأهمية، فإن النص المكتوب يُفلتُ عموماً من تقلبات الذاكرة والخيال. من المعلوم أنه لم تكن لدى النساخ فكرة رفيعة جداً عَن قدسية النص، ومن تحصيل الحاصل التذكير بالاستخفاف الذي أحاط نوعاً ما بتدوين الشعر الجاهلي. غير أن **المقامات** تُقَدِّمُ تصوراً مغايراً عن عملية التدوين. فقد أشرف الحريري بنفسه على تطابق تدوينات كتَابه ودقَّتِهَا. بل أكثر من ذلك، كما سنرى، وجد نفسه عاجزاً أمام نصه وأنه لا يستطيع، حَتَى وَلو رغب في ذلك، أن يُدْخِلَ عليه أيَّ تعديل.

هذه المسألة جديرة بأن تكونَ موضوعَ دراسة أعمق، تَنْصَبُّ على إيضاح الشروط التي يتم فيها ظهور النص المكتوب في الثقافة الكلاسيكية، ومَساره، والمحطات التي يمر بها، وطبيعة الخُفَرَاء الذين يتكفَّلُونَ به. سنحاول القيام بذلك، بصورة جزئية وتقريبية، مُقْتَصرين على الفضاء الَذي يرسمه الحريري. سَنُسَائلُ هذه الحاجة التي تدفع إلى إنتاج خطاب حَول النص، وإخضاعه **للسؤال**، وتحدِّيه، وفي نهاية الأمر، إعادة صياغته بطريقة أو أخرى. النص مُتَقَوْقِعٌ داخل حصانته، لكن يجري الدَّوَرَان حوله، واستفزازه واستدراجه إلى المماحكة، مع الإعجاب به في الوقت نفسه.

لنَتَذكَّر خَيْبَةَ الحريري في بغداد. كان على الحريري، أمام التشكك العام، أن يؤلف مقامة ليبرهن عن صفته مؤلِّفاً؛ بعد أربعين يوماً من التركيز، ينتهي الاختبار إلى الفشل

الذريع[59]. لنُقَارنْ هذا الخبر بالخبر المتعلق بتأليف مقامات الهمذاني؛ هذا الأخير، كان يرتجل مقاماتَه، وكذا سائر تآليفه[60]. هل هذه مجرد مسألة مزَاجٍ شخصي، ومحض مسألة قُدْرَة وبراعة؟ نَوَدُّ أن نقترح، دون أن نكون قادرين على البرهَنة على ذلك، أنه من الهمذاني حتى الحريري، تضاعفت أهميةَ الكتَاب. لا يعني هذا أن الهمذاني يخرج عن إطار المكتوب، بل العكس تماماً: لم يكن فحسبَ يُمْلي مقاماته، ويحرِّر مراسلات مُسْهَبَة جداً، بل (وهذا هو المهم) إن إنتاجه مطبوعٌ بعلاماتَ نصية ما كان ليُكْتَبَ بدونها. غير أنه مع الحريري، نلاحظ أن التدوين ليس إلا مرحلة تمهيدية، ليست لها قيمة في ذاتها ما لم يُوثِّقْهَا المؤلف. يُرَاقِبُ هذا الأخير دقة النص، ثم يَمْهَرُهُ بتوقيعه، مانحاً بذلك **الإجازة** بتبليغه، وبتعليم النصِ، ومُتَوَقِّياً بهذا كل محاولة تزوير هذا التوقيع، مع إلزامه للناسخ، يرفعه الى مرتبة المبَلِّغ المرَخَّصِ له.

كم نسخةً من كتابه وقَّعها الحريري؟ سبعمائة![61] يبدو لنا هذا الرقم ضخماً، حتى وإنْ أعْوَزَتنا، لتقديره، نقط مقارنة. إننا نرغب مثلاً في معرفة عدد نسخ **إحياء علوم الدين** أو **المنقذ من الضلال** التي كانت رائجة والغزالي على قيد الحياة، وهذا الأخير معاصر للحريري. حتى بدون نقطة الارتكاز هذه، فإن عدد النسخ التي أجازها الحريري مرتفع دون شك. وهذا يعني أنه استمع إلى سبعمائة قراءة لكتابه، وذلك في فترة تمتد على مدى اثنتي عشرة سنة. وبالنظرإلى أن **المقامات** لقيتْ نجاحاً منقطع النظير، فمن الصعب الشك في هذا الخبر.

تُشكِّلُ "الإجازة" قيداً سواء للمُتَلَقِّين أو للمؤلِّف. فلم يعد بوسع هذا الأخير التبديل في النص، ولو أحسَّ بضرورة ذلك، إلا إذا استسلم لخيانة توقيعه وأن يرى رواجٍ عدة نسخ مختلفة من كتابه. في السنة 1120/514، أي سنتين قبل وفاة الحريري، قرأ المسمَّى جابر بن هبة الله **المقامات** بحضوره وارتكب تصحيفاً، راقَ هذا "التصحيف" الحريري كثيراً، غير أنه لم يكن بإمكانه الاحتفاظ به، لأنه، كما قال، كَتَبَ خَطَّهُ الى هذا اليوم على سبعمائة "إجازة[62]".

[59] أنظرفيما سبق، ص. 161.

[60] انظرفيما سبق، ص. 88-89.

[61] ياقوت، **معجم الأدباء**، XVI، ص. 267.

[62] المصدر نفسه، ص. 266-267.

هذه المرتبة الرفيعة للكتابة ينبغي ربطها بعدد من مظاهر الكتَاب الذي يَرْتَسِمُ فيه تَوَجُّهُهُ نحو **القارئ**. لنكْتَف الآن بملاحظة أن التأكيد على المكتوبَ هو في الوقتَ ذاته إضفاء القيمة على المؤلِّفَ الفرديَ. إن انتساخ نص يُصَاحَبُ بذكر اسم مؤلفه، و"الإجازة"، هي في آخر الأمر، توقيعٌ وتدوين اسم. من واجب الناسخ أن يكتب على المخطوط اسم المؤلِّف. يوصِي الزمخشري في مقدمة مقاماته "مَن انتسخها بأن يُوَشِّح نسخته بإثبات المُنْشِئ"[63].

وهكذا فإن لمؤلِّف نص مكتوب حساً حاداً **بالنقاء** أي بدقة كتابه واكتماله. وله أيضاً حسٌ **بالمِلْكِيَّة**، بالرابطة الشخصية التَي تربطه بالنص والتي يجري التذكير بها في مُفْتَتَح كلّ مخطَوط فَي صورة اسم، وعلامة مُلْزِمَة لا تنمحي. هذا ما يدفعنا الى فكرة **الأبُوَّة**: يبحث المؤلِّفُ عن الديمومة في نَسْله، ويَسهر على إطلاق اسمه على أولاده. غير أن هناك آباءٌ غَزيرُو الإنْجَاب وآخرون مقلّون. اَلحريري، من جهته، كان له ثلاثة أولاد ظلوا أوفياء لإرث أبيهم ومنحوا الإجازة لتبليغ **المقامات** إلى مَن اتصلوا بهم مثل الجواليقي (المتوفى عام 1144/ 539). إضافة إلى هؤلاء الأبناء الثلاثة، كان له نَسْلٌ ثقافي غفير ومتنوع، من الصعب أن نجد مثيلاً له في الأدب العربي.

وَسائطُ التبْليغ

إن **المقامات** هي في القلب من نظام خطَابي شديد التعقيد، لذلك فَتَلَقِّينَا لها يَمُرُّ بوُسَطَاء متعددين، يجعلون منَ الوهم كلَّ تصور عُذْريٍّ للنص. لا نتعامل مع رحيقِ أصيل، بل مع عَسَلٍ قد صُنِعَ بمهارة وخُزِّنَ في خلايا مُعَدَّة سلفاً. لنحاول تتبع فِرَقَ النحل العامل الذي كان يشتغل حول الخلية.

إن الناسخ، كما رأينا، يُدَوِّنُ النص ويتلقى ضمانة المؤلّف أو شخص مُعْتَمَد منْ قبَل المؤلِّف. وبفضل هذه الضمانة، يجوز له، هو بدوره، تبليغ النص. وهكذا "قرأ" يوسف بن علي القُضَاعي **المقامات** في منزل الحريري ببغداد في سنة 504هـ. وفي سنة 534، "قرأ" ابن خير الإشبيلي هذه **المقامات** ذاتها في حانوت القضاعي بالمرية[64].

(63) **مقامات الزمخشري**، ص.4.

(64) ابن خير الإشبيلي، **فهرسة ابن خير**، ص. 387.

وكُتُبُ التراجم من جهتها، تجمع كل الأخبار المتوافرة لديها عن الحريري، وعن شيوخه، وعن الظروف التي أَلَّفَ فيها كتبه، والأحكام التي كان محوراً لها. وتروي أيضاً نوادر وتستشهدُ بشذرات من المؤلفات. ونجد عند ياقوت، نَصَّ العديد من أشعار ورسائل الحريري التي لم تُنْشَر على حدَة.

ينبغي كذلك ذكر النَّقْد، الذي يَحْكُمُ على درجة مطابقة الكتّاب لمذهب نحوي أو شعري أو أخلاقي. إلى هذه الفئة ينتمي ابن الخَشَّاب وابن الطِّقْطَقِي، اللذين سنعود إليهما في الفصول التالية[65].

وكانت **المقامات** بثرائها بالصور البلاغية قد لفتتْ نظر البلاغي. يستشهد مؤلفون عديدون بالحريري، ومن بينهم القزويني[66]. البلاغة مُكَوِّنٌ أساسي من مُكوِّنات **المقامات**، ولايدهشنا هذا الأمر، بالنظر الى ما عرفته تلك البلاغة من تطور في الثقافة العربية. فمهما يكن التأويل الذي نميل إلى إضفائه على الحريري، فلا ينبغي أن ننسى أبداً أن ثقافته تنطوي على معرفة تفصيلية بالأبحاث العربية في اللغة، وأن مؤلفاته تعكس التحليلات البلاغية التي لم تنفك تزداد رهافة وعمقاً، من ابن المعتزّ حتى الجرجاني.

وأغرَى الحريري كذلك رَسَّامي المُنَمْنَمَات. وصلنا عددٌ من مخطوطات **المقامات**، يصْحَبُ النصَّ الدعامةَ فيها، شرحٌ بواسطة الصورة. وأشهر مخطوط أنجزه الرسام يحيى بن خالد الواسطي[67]. وتنبغي ملاحظة أن حُظْوة المنمنمة لم تكن تُمْنَحُ إلا للمؤلفات، مثل **كليلة ودمنة** و**كتاب الأغاني**، التي كانت تحظى بصيت عظيم.

شخصية أخرى في خَلْفيَّة **المقامات**: المُقَلِّدُ. لنُذَكِّرْ بأنَّ التقليد هو في المركز من الكلاسيكية[68] وأنه ليس مرتبطاً بأيِّ إيحاء قَدْحِيْ. يجعل المقلِّد من نفسه استمراراً للمؤلفات النموذج التي يحاول خلقها من جديد بتغلبه على صعوبات مماثلة لتلك التي كانت وَجَدَتْ حَلاً في تلك المؤلفات النموذج. إنه يتبع طريقاً موازياً للذي كان قد سلكه المُؤَلِّفُ

(65) انظر ماسيلى، ص. 214-215 و 217-218.

(66) **الإيضاح في علوم البلاغة**، ص. 545، 547، 553.

(67) انظر: R.Ettinghausen: **La peinture arabe**, Genève, Skira-Flammarion, éd, 1977, p.104-105.

ونجد ملاحظات جيدة عن فن المنمنمات وكتابة الحريري في :

A.Papadopoulo: **L'Islam et l'art musulman**, Paris, 1976, Mazenod éd., p.93-96.

ويتحدث فرنشيسكو غبريلي بكل هدوء عن "الهَذَر الفارغ للحريري المنقول إلى الواقعية اللذيذة لمنمنمات المكتبة الوطنية".

("Corrélation entre littérature et art", in **classicisme et déclin culturel dans l'histoire de l'Islam op.cit**, p.58.

(68) انظر: G.Von Grunebaum: "Le concept de classicisme culturel", in **classicisme et déclin culturel, op.cit**.p.2

السابق، ويضع نفسه في الظروف ذاتها، وبالأدوات ذاتها، يُجَدِّدُ التجربة. ومع إحالته على النموذج، فهو يحاول التَّميُّزَ عنه؛ ذكرى التجربة السابقة يجب أن تبقى حاضرة، غير أن صورةً جديدةً تُوضَع فوق القديمة دون أن تَحْجُبَها. مفارقة التقليد: الانعتاق من النموذج مع البقاء في حضنه. يدخل المقلِّد في تَنَافُسٍ مع النموذج ويحاول التفوق عليه؛ أن تُقَلِّدَ، معناه أن تُظْهِرَ تواضعاً وكبرياء في آن واحد. لا أحد مثل الحريري قد توافر فيه هذا المطلب المزدوج؛ فمع إظهاره لتقدير كبير نحو الهمذاني[69]، فقد استطاع إزاحته إلى مركز ثانوي. يلاحظ القلقشندي أن فضائل مقاماته كانت عظيمة لدرجة أن تَعَلَّق بها الجميع، وأنه في فورة التعلق التي أثارتها، فإن مقامات الهمذاني أُنْسِيَتْ" وصَيَّرَتْها كالمرفوضة[70]". وكان للحريري، بدوره، مقلِّدون كُثُر، سواء في العربية أو الفارسية أو السريانية او العبرية[71]. إن تاريخ الأدب، في المجال العربي، لم يُعِرْ كبير اهتمام لهؤلاء المقلِّدين لمقلِّد.

قد يكون من المفيد اعتبار حالة مُقَلِّد اضطر لأن يتحول إلى شارح. يتعلق الأمر بشُمَيْم الحلّي (المتوفى عام 601)، الذي اعتبره معاصروه حُجَّةً. حاول ثلاث مرات تقليد الحريري، غير أنه في كل مرة كان يجد تأليفاته رديئة فيمزقها. فقال لنفسه أخيراً بأن الله ما خلقه إلا لكي يُظْهِر فضل الحريري، فألف حينئذ شرحاً للمقامات[72]. لقد أثارت هذه الأخيرة عشرين شَرحاً أشهرها شرح الشَّريشي. في القسم الموالي من هذا الفصل سنهتم بهذه الشخصية الأمينة والمُسْهِبة، التي لن نَفصِلَها عن زميلها المطرِّزي، المعروف بصورة أقل، لكن سلڤستر دي ساسي يستَعمله كثيراً في شَرحه (شرح آخر!) للحريري.

الباحثُون عَن الذّهب

نصُّ الأدب ليس سهل المنال على العموم، إنه في حاجة إلى شرح. لا تنطبق هذه الملاحظة على النصوص القديمة فحسب، والتي يجعلها بُعْدُها الزمني صَفِيقَةً، بل أيضاً إنتاج القرنين الرابع والخامس. لغة الأدب، العتيقة والمتحجِّرة، تبتعد عن لغة الحَياة اليومية؛ وبعيداً عن أن يكون غموض القول وغرابته من السمات العَرَضية وعلامات على الحذلقة والتكلُّف،

(69) مقامات الحريري، ص. 5. وهذا لم يمنع أبا زيد من اعتبار نفسه متفوقاً على أبي الفتح (المصدر نفسه، ص. 555).
(70) صبح الأعشى، XIV، ص. 110.
(71) أنظر: كارل بروكلمان: مقال "مقامة"، دائرة المعارف الإسلامية III، ص. 171-173.
(72) ياقوت، معجم الأدباء، XVI، ص. 267-269.

فإنهما من الشروط الأساسية للاعتراف بالأدب. ومن ثم تأتي ضرورة الشارح، الذي تقوم وظيفته على جعل النص في متناول الذين لا يمتلكون، أو لا يمتلكون بالقدر الكافي، اصطلاح الأدب ومُوَاضَعَاته.

وضع التبريزي، وهو من معاصري الحريري، شرحاً للمختارات المشهورة التي جمعها أبو تمام: **الحماسة**. اكتفى في مرحلة أولى بأن يُتْبِعَ كلَّ قصيدة بشرح عام؛ فلم يُرْضِ ذلك تلامذته لأنه قد أبْقَى على كثير من مناطق الظل في المختارات؛ فكان عليه أن يُرْفِقَ كلَّ بيت بشرح مفصل وموضح[73]. النصوص المجموعة في الحماسة **صعبة** حقاً، لكن هؤلاء التلاميذ كانوا كذلك سيجدون أنفسهم عُزْلاً في مواجهة **المقامات**.

انطلاقاً من هذا، لن ندهش إذا علمنا أن المؤلِّف يتحول الى شارح؛ ينظم قصيدة أو يُؤلِّف كتاباً ثم يتكلف بالشرح. كان المتنبي يُفَسِّرُ أبياته المُشْكِلَة، وشرح المعري بعض كتبه[74]، ولم يفسِّر الزمخشري القرآن فحسب، بل شرح كذلكَ مقاماته[75]. أوّلُ شارح للحريري كان الحريري نفسه، في أثناء "قراءة" **المقامات** في حضرته، كان، دون شك، يقدم شروحاً وافية. ويحمل الكتّاب أثراً من ذلك: ثماني مقامات مُفَسَّرةٌ سواء في صلب النص (الثانية والثلاثون، والرابعةَ والأربعون)، أو في صورة ملحق بالنص (التاسعة عشرة، الرابعة والعشرون، السابعة والعشرون، السادسة والثلاثون، الأربعون، السابعة والأربعون). يتناول الشرحُ ألفاظَ الغريب، والأحَاجِي والتَّوْرِيات والأمثال، وأسماء الأعلام التي صارت أمثالا وكنايات.

يكاد النص الأدبي أن يكون مُؤَلَّفاً **بهدف** الشرح: يعلمُ المُؤلِّفُ أنه سيتسلل ما بين كتابه وبين جمهور القراء خطّابٌ تفسيري سيكون مَسَاره عبارة عن "خطوة فخطوة" بطيئة ويقظة. النص يستدعي الشَرح بكل قواه، تبعا لضرورة بنائية. وينجم عن هذا أن النص يستهدف في الواقع نمطين من القراء: القارئ المُنقِّبُ والمُتبَحِّرُ، الذي اكتسب نفس معرفة المؤلِّف، والقارئ المبتدئ الذي لا يزال يهيم في غيوم الأدب. كلاهما يجد بُغْيَتَه في النص: يعيد الأول كتابته مُجَلّياً عن المادة التي يتألف منها (ويحدث أن الشرح يرتقي الى مرتبة

[73] شرح ديوان الحماسة، ص.4.
[74] فك، العربية ص.188.
[75] كيليطو، الأدب والغرابة، المرجم المذكور، فصل: "الزمخشري والأدب"، ص. 85.

" النص " ، مما يُحتّمُ شرحاً جديداً)[76] ؛ والثاني يخضع تحت إشراف وسيط مأذون ومتسامح، لطقوس مُسارَّة، ومع أن المطهَرَ مُنْهكٌ، فهو يشترك في احتفال حماسي، ويَلْمَحُ مَقَرَّ السُّعَداء حيث لاَ تُصْطَفَى إلا قلَّةٌ من المختارين.

ينطوي غموض المقامات على دعوة، والتماس، ووعد بثروات مَركُومَة يكوُن القارئ مُتيَقّنا من العثور عليها. ليس ذلك الغموض بدون علاج لكنه مُؤَقّتٌ لأنه بالمستطاع، عن طريق المواظبة، إلغاؤه. العُمْقُ، السحيق حقاً، يُفْضي إلى مغاور من النور والبهاء. على المبتدئ أن يتعوَّد على الظلمات، ويغوص في طُرُق ملتوية ومتَاهيَّة، وفي النهاية، سينفذ الى كنز. وهكذا فإن قراءة الحريري تُتَصَوَّرُ مُغَامَرَةً تستدعي مُتَخَيَّلاً مُتَمَحْوِراً حول عبور صعب وواعد بالنِّعَم؛ في ختام الاختبار، سيكْشَفُ موضوعُ الرغبة عن نفسه. لنُورِدْ بهذا الصَّدَد مقدمة المُطَرِّزي (المتوفى عام 1213/610)[77]. لنُسائل الاستعارات التي تخترق تلك المقدمة ولنتتبع بإمعان المحكي الأصلي الذي تَعْرِضُهُ: " فإني لم أر في كتب العربية والأدب[. . .] كتاباً أحسن تأليفاً وأعجب تصنيفاً وأغرب ترصيفاً وأشمل للعجائب العربية وأجمع للغرائب الأدبية وأكثر تضمناً لأمثال العرب ونكت الأدب من المقامات[78] ".

كثيرون هم الباحثون عن الذهب لكنهم " بلا دليل " قد " خبطوا فيه خبط عشواء[79] " لابد لهم إذن من دليل هاد، يعرف كيف يتوجه وسط صعوبات من كل نوع. ولأن قراءة المقامات مشروع خَطِرٌ وملئٌ بالمجازفة، فلا ينبغي الخوض فيه وحيداً؛ لابد من مساعد في هذه الغابة من الرموز التي لا تبوح بأسرارها إلا لعارفين مُتَمرِّسين بتقنيات التأويل. وهكذا تصفَّح المُطَرِّزي كتب الأدب، ودواوين الشعر؛ ورجع أيضاً الى مجاميع الحكايات وقطع " أودية الروايات[80] ". والعارف المتمرِّس كي يفضي إلى تأويل صحيح، يكون غالباً في حاجة للتوجه إلى زملائه الذين يعلمون مواقع الكنوز والطرق المؤدية إليها: " فحين صمم

[76] في مجال البلاغة، فإن كتاب السكاكي، **مفتاح العلوم**، قد شرحه القزويني، وهذا الأخير بدوره شُرِحَ مرات عديدة.

[77] شرح المطرّزي لا يزال مخطوطاً (ضمن رصيد المخطوطات العربية بالخزانة الوطنية بباريس تحت رقم 1589). ونقلنا النص من مقدمة رينو ودرنبغ **لمقامات الحريري**، الطبعة الثانية، I، ص. 58-59.

[78] المصدر نفسه، ص. 58.

[79] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[80] المصدر نفسه، ص 58.

عزمي وصاب سهمي حكيت من مقالاته ما غلب على ظني أنه من مشكلاته ففسرته بتفسير كاف وحللت عقده ببيان شاف حاكياً أقوال الثقات من المتقدمين مُحْكَمة باسمهم ومُحَرِّراً تفاسيرَ الأثْبات من المتأخرين مُعْلَمَةً برسمهم إلا ما ظهر شأنه وسهل بيانه[81]".

لكن كيف تتقرَّرُ "المشكلات" أو "ما ظهر شأنه"؟ وبعبارة أخرى ما هي العناصر النصية التي تستوجب الشرح؟[82] في مقدمة شرحه الكبير، شَرَعَ الشَّريشي في الإجابة على هذا السؤال. قبل ذلك، كان قد أظهر انشغالاً كبيراً بصحة النص الذي يقوم بشرحه: فقد بلغته **المقامات** عن طريق ستة أسانيد مختلفة، تتوافق أحياناً، لكنها تصعد كلها الى الحريري[83]، ولكي يُضْفي الأهمية على عمله، فقد بحث عن آراء عدد من الشيوخ ذوي الدراية، ولم يُغفل أيَّ مَصدر مكتوب[84]. وأخيراً، استفاد من شرحين كانا موجودين، شرح الفنْجَديهي (المتوفى عام 1188/584)، وشرح ابن ظفر (المتوفى عام 1170/565)[85]. ومن البديهي أن فائدة الشرح وضرورته تتبدلان تبعاً للقراء ودرجة استئناسهم بالأدب. يمكن القول إن الشارح يُتيح لنا رسم الحدود بين ما هو معلوم لدى القراء الذين يستهدفهم بعمله وما هو غير معلوم. لكن الشرح يتوجه على العموم إلى قارئ غير متمرِّس؛ ذلك ما يفسر إلحاح وإطناب الشريشي الذي، وهو يبحث عن الاستيعاب، يذْرعُ نصَّ الحريري، ويمْسَحُه في أناة، غير تارك منطقة غير مُكْتَشَفَة.

هذا الانشغال بامتلاك مجموع **المقامات** يتضمن مع ذلك لحظات قوية ومتميزة. لا يعالج الشريشي بالطريقة ذاتها كلَّ أقسام الكتاب؛ هناك خبايا في النص تُحَفِّزُ خطابه التفسيري، وتستفيد من عناية خاصة. وتشهد لائحتها على انتقائية الأدب ولا نقاوته المتَأَصِّلَتَيْن، إذْ يفسح مجالاً لمعارف متعددة؛ وهكذا فالشارح محكومٌ عليه بأن يتطرق إلى ميادين متنوعة. فيكون مُعْجَمياً حين يوضح معنى الألفاظ الغريبة، والألفاظ الخاصة بمجال الشعر، والتي لا نجدها فقط في الأشعار، القديم منها و "المحْدَث"، بل كذلك في النثر الفني (في **المقامات**، يظهر المستوى اللفظي ذاته في المقاطع المنثورة والمقاطع المنظومة). ويكون جغرافياً حين يصادف اسم مكان، ومُؤَرِّخاً حين يصادف شخصية تاريخية، وأخبارياً حين

(81) المصدر نفسه، ص. 58-59.

(82) T.Todorov: **Symbolisme et interprétation**, Paris, 1978, éd.du seuil,p.27.

(83) **شرح مقامات الحريري**، I، ص. 6.

(84) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(85) المصدر نفسه، I، ص. 7.

ينكبُّ على الأمثال ويخبر عن الظروف التي قيلت فيها عبارةُ المَثَل، أو حين يُحيلُ مقطعاً معيناً على مصدره (القرآن، الحديث. . .)؛ ويكون بلاغياً، حين يُسَمِّي الصور البَلاغية التي استعملها الحريري؛ وجَامِعَ مختارات حين يستشهد بنصوص ذات علاقة وثيقة قليلاً أو كثيراً بهذا المقطع أو ذاك من **المقامات**.

قراءة نص من الأدب غير متساوية بالضرورة؛ إلى جانب مقاطع شَفَّافَة، توجد أخرى صَفِيقة. والقراءةُ، بشكل أو بآخر، ستكون سيراً، يَسيراً مرة وعَسيراً أخرى، في محيط مُتَغيِّر. ومن المناسب هنا ملاحظة التقابل الذي أقامه ابنَ رشيق بين **الحُزُونَة والسُّهُولة** في العبارة[86]. تُحيلُ الحزونة على مشهد وَعْرٍ مزروع بالعقبات، وعلى العكس، **فالسهولة** تُحيل على أرض مُسَوَّاة، مُسَطَّحَة ومستوية (السَّهْلُ). يتدخل الشارح ليمهد عقبات الطريق. يأخذ بيد القارئ المبتدئ، ويعيِّن له الطريق التي ينبغي سلوكها ويدعم سيره المُتَرَنِّح؛ يُريه تركيبَ الأرض، ويقدِّم له إيضاحات عن أسُسِها، وطبقاتها الجيولوجية، وتاريخها، وعن سيول المياه التي تقطعها. أثناء كل توقف، يأخذ عيِّنةً ويدرسها معتنياً بتفحص أصغر جُزَيْئات التراب. وغالباً ما يلزم انعطافٌ عن الطريق بهدف ملاحظة أنواع من التربة المتوافقة؛ إذ ذاك يكون السير بعيداً عن الاستقامة، تتحول الخطوة فالخطوة إلى مُراوَحَة المكان، لدرجة أنه ليس من النادر أن يتم التغافل عن ما أثار البحث، ونتساءل، في قلق، إن لم يكن الدليل، في انشغاله بتفسيراته، قد أخذ الأمرُ يختلط عليه. ذلك أن المراوحة قد تستمر إلى ما لا نهاية، وبوسع الشارح أن يحفر حُفَراً متتالية في أرضية النص، ويُوجِدَ اتصالاً تحت أرضي، ويحفر الأرض أعمق فأعمق ويحصل بذلك على مَسْحٍ قد يمتد لا نهائياً.

مثلاً: يصادف الشَّريشي عبارة "لحية كثَّة[87]". فينتهز الفرصة ليدخل في ملاحظات معجمية واسعة، ثم يشرع في إيراد النصوص التي موضوعها اللحية: أحاديث نبوية، أقوال الصحابة، نوادر، أبيات لابن الرومي ولسبعة شعراء آخرين. ويروي كذلك عن الحريري أنه "كانت يده لا تفارق لحيته" وكان مولعاً بنتفها. وأخيراً، يشير، متأسفاً، أنَّ ما ذكره

(86) **العمدة**، I، ص.109. ويرى ابن رشيق أن أبا تمام نموذج للحزونة والبحترى نموذج للسهولة.

(87) **مقامات الحريري**، ص.20.

قليل من كثير مما قيل في اللحية[88]. كان عليه، كي يستمر في السير، أن يزهد في الثروة التي تعرض نفسها عليه في كل مرحلة من مساره؛ عليه بأن يكتفي بالانتقاء، وبقطف ثمرة من هنا أو هناك، وأن يتجنب الدخول في كل شعاب المعنى.

الشرح توازنٌ بين الصمت والكلام الذي لا نهاية له، لكنه توازن عارض ومُتَغَيِّر: لا حدَّ يمكن تقريره لامتداده، إنْ لم يكن قوة احتمال الشارح والحاجة التي يستشعرها لدى المتلقي. المقامة والقصيدة، دون أن يكونا نوعين ذوي شكل ثابت، فهما يمتلكان عموماً "طولاً" محدوداً، مُحدَّداً في المقامة بمَسَار سردي، وفي القصيدة بمسار موضوعاتي. وبالمقابل، يكون في إمكان الشارح الاستمرار، إذ يمكن في كل لحظة أن يجرَّهُ انعطافٌ إلى سباق محموم، لا يتوقف إلا بقرار تحكُّمي من الشارح. هذا سبب وجود مثل هذا العدد من الشروح: يوجد دائماً ما يُقال، وثماراً تقطَف، أهملها المتقدم، تَعْرِضُ نفسها للعين، وفيرة وثَرَّة.

تَعدُّد مواد **المقامات** يُرْضي بالطبع نَهَمَ الشرح. ويلاحظ الحريري أن هذا التنوع هو بهدف تكثير عدد القراء وتنشيط متعة القراءة[89]. إن التنوع هو في القَلْب من الأدب الذي يمكن أن يستدعي كُلَّ المواضيع، وكلَّ العلوم شرطَ أن يطبعها بطابع الأدب[90]. ويهيِّجُ الشرحُ منْ هذا النزوع نحو الشَّرَه. ما يبحث عن تحقيقه، والكفاءة التي يستهدف إكسابها للقارئ، هي القدرة على العبور من مقطع من النص الى مقاطع موجودة في نصوص أخرى، والمرتبطة به موضوعاتياً عن طريق هذه السمة أو تلك. إن صيغة قراءة المقامات، كما طرحها الشريشي، هي صيغة الاستطراد. لكن الاستطراد لا ينالُ في شيء من وحدة مجال الأدب ودائريَّته الجوهرية. حافزُ الانطلاق، والذريعةُ المبدئية قليلا الأهمية: ما يحدِّدانه من نقطة يضيعَ في محيط الدائرة. الشارح، وكاتبُ الترجمة، ومُصَوِّرُ المنمنمات، والناقد، والبلاغي، والمقَلِّدُ، باختصار، كل الوجوه التي استعرضناها في عجالة، قد تكلموا عن **المقامات** في إطار الثقافة العربية الكلاسيكية. لا يصادف تساؤلهم أيَّ مفاجأة مُرْبكَة، إنهم يتفاهمون بسرعة، لأنهم يحْيَوْن الأجواء نفسها، ويتنسَّمونَ الهواء ذاته. وإذاَ حدث ان اختصموا، فإنهم يظلون على تواطؤ. هناك ما يدعو إلى الاعتقاد (غير أنه ينبغي التأكد من

[88] شرح، I، ص. 44-46.
[89] مقامات الحريري، ص. 7.
[90] أنظر: G.Von Grunebaum: **L'Islam médiéval**, Paris, 1965, Payot éd. p.277.

ذلك) أن هذا التواطؤ لم يختف كلّياً حين نُقلَت **المقامات** إلى الفارسية والسريانية والعبرية. لكنه يصبح إشكالياً حيَن يدخُلُ وجَهان جديدان إلى الحلبة، متسلّحَيْن كلاهما بشبكة ورمح مُثَلَّث السنّان: يتعلق الأمر، كما يمكن تخمينه، بالمستشرق والقارئ العربي المعاصر. أسبابُ انكبابهما على **المقامات** ليست واحدة، غير أنهما يلتقيان في أنَّ فرضياتهما مختلفةٌ عن فرضيات الحريري. بين موضوع الدراسة والدارس سيتسلّلُ نهائياً سوء التفاهم والشك.

تـردُّدات رينَان*

إن موقف رينان، طوال مقالته عن الحريري[91]، يتميز بإحساس عميق بالدهشة. دهشةٌ هي في آن واحد قاهرةٌ ومُهذَّبةٌ، محسوبة لا على فرد فحسب، بل أيضاً على ثقافة:

" من بين كل مؤلفات الأدب العربي ربما كانت مقامات الحريري هي المؤلَّف الأكثر إثارة لدهشة القارئ الأوروبي، ويصعب تكوين فكرة عنه إلا بدراسة خاصة لذلك الأدب[92] ".

مقاربة رينان تعرض نفسها صراحةً تحت شعار "أوروبا". قد يُقال إن الحكم ينطلق من وجهة نظر محدودة، أو خاصة، وأنه يصف نفسه باعتباره جزئياً ومتحيزاً. غير أن هذه ليست النقطة الجوهرية. يحاول رينان قبل كل شيء أن يرسم خطاً فاصلاً بين فضائين نقيضين، يتواجهان دون توسيط ولا تسوية: أوروبا والشرق. القطيعةُ تامة من فضاء لآخر، والانفصال حاسم. في مواجهة "عندنا[93]" حيث "الثقافة الفكرية هي نوعٌ من النَّبالة التي تُلزِمُ" يوجد **هناك** الذي لا يستطيع الفكاك من "الحلم المضْني[94]" الذي تورَّط فيه: " في الشرق، لا يكافح الإنسان ضد القدر الذي يريد إذلاله. مكتوبٌ عليه أن يكون نبيلاً أو وضيعاً[95] ".

لكن رينان لا يتمكن من الالتزام الكلّي بهذا الانشطار. لذلك نراه كثيراً ما يستعمل

* إرنست رينان (1823-1892) كاتب فرنسي وعالم في اللغات السامية وتاريخ الأديان؛ ذو اتجاه عقلاني طبَّقه خاصة على تفسير الإنجيل وتاريخ المسيح. (المترجم).

[91] "Les Séances de Harîrî", **Essais de morale et de critique**, Paris, 1859, Calmann-Lévy éd.

[92] المرجع نفسه، ص. 290.

[93] المرجع نفسه، ص. 296.

[94] المرجع نفسه. ص. 295.

[95] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

هذه الصورة البلاغية: **التَّصْحيح**، "الذي نتراجع فيه بمعنى مًّا عما كنا قد قلناه"، لكنه لا يفعل ذلك" عنوة، كي يستبدل به شيئاً آخر أقوى وأجْزَمَ[96]". بل يقوم بذلك، إذا صحَّ القول، بالرغم عنه، على شكل تنازلات تبدو صغيرة للوهلة الأولى غير أننا إذا تأملناها عن قُرب، فإنها تنْسفُ جذِّياً التمييز القاطع الذي حاول إقامته بين أوروبا والشرق. تحْدُثُ انزلاقاتٌ وتبادلاَت منَ فضاء لآخر، تُشوِّشُ المناقضةَ وتجعل من الوهم كل بحث عن نقاء لا يشوبه كدَرٌ في هذا العالَم أو ذاك.

هذا واحدٌ من تردُّدَات رينان: القصةُ التي يرويها الحريري تحمل علامةاللقاء في أواخر القرن الخامس الهجري/الحادي عشر الميلادي بين الغرب والشرق. لا يتوقف البطل عن التحسُّر على استيلاء الصليبيين علي مسقط رأسه، سَرُوج (يُؤرِّخُ ابن الأثير هذا الحدث في عام 1100/494)[97]. يلاحظ رينان: "وهكذا، وعبر ترابط غريب، فإن تأليف واحد من أكثر المؤلفات تميزاً في الأدب العربي مرتبطٌ بفصلٍ من فصول تاريخ الحملات الصليبية[98]". المقامات أنْشئَت تحت شعار حَدَث كبير، الحركةُ التي حملت الغرْبَ إلى الشرق. إنها تحمل في دخيلتها، لا بَصْمَةَ الانفصال، بل بصمة الصِّدَام والالتقاء.

التردد الثاني: لم يترسَّخْ كتَابُ الحريري في أرض معينة. لقد عرف انجرافاً، وجولاناً مُنظَّمَيْن، حملاه باستمرار من الشرق الى الغرب، ثم من الغرب الى الشرق. كالشمس لم يكن له مكان يرتبط به ارتباطاً نهائياً؛ وإذْ لم يكن مُتَعلِّقاً لا بأرض ولا بسماء، فإنه يسافر وينزلق بتؤدة من أفق لآخر، ليعود بعد ذلك إلى نقطة انطلاقه. طوال مساره، ينقل أشعته، وحمولته النيِّرة من المشرق إلى المغرب؛ إنَّ مُنْحَناهُ ودورته الشمسية لا يكفان عن أن يتكررا: "قليلةٌ هي المؤلفات التي مارستْ تأثيراً أدَبياً بمثل سعة تأثير مقامات الحريري. من الفولغا الى النيجر، ومن الغانج إلى مضيق جبل طارق، كانت هي نموذج عشاق الأدب والأسلوب الرفيع عند كل الشعوب التي تقبلت الإسلام ومعه لغة محمد. وإلى اليوم لازالت تُدَرَّسُ في كل المدارس الإسلامية في آسيا، وخاصة في الهند؛ ثم أليس من غريب الحظ، جدير بجَعْلنا نُدْركُ المصيرَ العظيمَ للشعب العربي، حظُّ هذا الكتاب المؤلَّف في البصرة، المطبوع لأوَل مرَّة

(96) P.Fontanier: **Les Figures du discours**, Paris, 1968, Flammarion éd.

(97) **الكامل في التاريخ**، X، ص. 324-325.

(98) "Les Séances de Hariri", art. cit.,p.297.

في كلكتا، وشارحاه الرئيسيان[99] ولد أحدهما في شَرِيش، والآخر على ضِفَافِ جيْحون، وقد بلغ صورته النهائية على يد عالم فرنسي[100] ؟ ".

إن كتاب الحريري، مع أنه يظل هُوَ هُوَ، ينْحو، مثل ابن ضالّ أو شمس متحركة، إلى أنْ يكون غير قابل للإمساك به. لأن كلَّ مرحلة من مراحل سعيه تُحَوِّلُهُ بشكلٍ خفيٍّ، وتجعله يتصل بأوساط مختلفة. أليست صورة الكتَاب هذه هي صورة البطل؟ نصل هنا إلى التردد الثالث لرينانَ. بهذه الصيغة يحكمُ على أبي زيد : " فكرةُ شخص وقحٍ غريب الأطوار، ماهر على التساوي في دقائق النحو وفي أنواع النصب والاحتيال، لا يستخْدم معارفه الأدبية إلا لكَي يَبْتزَّ عشاء أو صدقةً ما، قد يجعلنا لحظةً نبتسِم، غير أنه لن يُوحِيَ لنا مع الوقت إلا بالتقزز[101] ".

وكما هو مُتَوقَّعٌ، فالحكم ليس قطعياً؛ سرعان ما يظهر "التصحيح" : "ليس ذلك لكونه منحطاً تماماً ومُتَمَنِّعاً على أي إحساس بالنُّبل. أبداً. يراه الجمهور خادماً تافهاً، لكنه ناقدٌ لذوي المراتب، ويختال أحياناً في أسماله بجَلالِ جدير بإدي أوتشيلتري Edie Ochiltree وبأكثر شحاذي وولتر سكوت كبرياء[102] ".

شيئاً فشيئا، تُفْلتُ الشخصية من زمام رينان، لأنها "تعرف كيف تُغيِّرُ هيئتها كما تُغيِّرُ عباءَتَهَا" وتتجلّى دائماً "في لباس جديد[103] ". لكن رينان سيحاول وضعَ حدٍّ لتراقص التحولات بإدراجها في قصة ستتجلى كقصة للضياع والتوبة. يصبح أبو زيد حينئذ : " شيخاً [...] امتهن حرفة الارتجال بعد أن رأى النصارى يستولون على موطنه، ويسْبون أسرته، ويُدمِّرون ممتلكاته، وشرع في ذَرْعِ البلاد وكسْب عيشه من الاحتيال[104] ". هذا الانتزاعُ من أرض الوطن سيُعْتَبَرُ حينئذ سببَ تطواف الشخصية، وركْضها المجنون عبر العالم. وإذْ زَاغ عنْ مَدَاره، فهو يتحرك في قَفزات فجائية من مكان لآخر، مخترقاً السماء عسْفاً ودون منهج. غير أنه لاَ يحلم في جنونه إلا بالعودة : " إنه على التوالي أعرج، وأعمى، ومُعَلِّمٌ، ومُرْتجِلٌ،

(99) يعنى بهما الشريشى والمطرزى.

(100) "Les Séances de Harîrî" p.297-298. (العالم الفرنسي هو سلفستر دي ساسي).

(101) المرجع نفسه، ص. 294.

(102) المرجع نفسه، ص. 292. [يلمح رينان هنا إلى الروائي السكوتلندي الشهير وولتر سكوت، 1731-1832 وإلى بعض شخصياته التاريخية. المترجم]

(103) المرجع نفسه، ص. 291-292.

(104) المرجع نفسه، ص. 297.

وواعظ مُتَنقّل، ودرويش مُزَيَّفٌ، وطبيب، وزاهد، وماجن[105]" فهو يصبو باستمرار إلى اجتياز الحلقة التي ستعيده من جديد الى نقطة انطلاقه. "في أواخر حياته، يعودُ الدِّينُ، الذي طالما تلاعب به، لتأكيد حقوقه؛ فيتُوبُ ويعود الى مدينة سَرُوج[106]". لكن رينان يَسْتَبدُّ به الشك أمام هذه التوبة، شكٌ سيؤدِّي إلى إعادة النظر في الدائرة التي رُسِمَت بكل حذق: "هل هذه الخاتمة جادَّةٌ، أم أن توبة أبي زيد ليست إلا المهزلة الأخيرة بعد أخريات كثيرات؟ لا ندري: أبْقَى الحريري حتى النهاية على السرِّ الذي يُغلِّفُ ضمير بطله؛ وهكذا فإن تصور الحياة يظل معلقاً في ما يشبه السراب[107]. . . ".

رغم هذا التردد (الرابع)، لم يتزحْزح رينان وفَضَّلَ العودة الى فكرة عزيزة عليه: "لم يفهم الشرقُ أبداً الإباء الباطني الذي يسمو بالإنسان فوق القدر[108]". أوروبا، أي "المجتمع الحديث[109]" تجد نفسها مُثَبَّتَةً في اختلافها الجوهري عن الشرق. غير أنه، مرة أخرى لاشيءَ نهائيٌ عند رينان. يقول عن أبي زيد: "إن مثل هذه الشخصية مستحيلةٌ عندنا من وجهة نظر الفن[110]"، لكن هذا الـ "نحن" لا يستطيع أن يفرض نفسه إلا علي حساب كبْت تُراث يُعْتَقَدُ أنه مُتَجَاوز. فيُقال حينئذ، كلما صادفنا سمَةً ثقافية تُذكِّر بالشرق، إن الأمر يتعلَق بإحدى الطرائق الصادرة عن ماضٍ انقضى إلى غَير رجعة. وهكذا "تنبغي العودة إلى الطُّفَيْلي الإيطالي في القرن السادسَ عشر، الذي يَتَعيَّشُ من نحوه وبلاغته، لنَعْثُر على هذا المزيج الشاذِّ من الوقاحة والأدب، والدنَّاءة والفطنة[111]" الذي يميز أبا زيد.

الطبقة المقموعة ت . ز على السطَح وتَفرِضُ وضوحها؛ لم يكن النسيان منَ العمق بحيث يَمْنَعُ من استْذكار متقطع. في دراسته للحريري يُصَفِّي رينان حساباته مع تراث بأكمله، مع تراثه نفَسه. فضلاً عن أن العَدُوَّ ليس خارجياً بالدرجة التي نعتقد: إنه هنا، داخل الحدود، مقتحماً القلاع، محتلاً قطاعات كان يُعْتَقَدُ أنها ممتنعة فَتَتَكشَّفُ عن كونها هشَّة يمكن اختراقها.

(105) المرجع نفسه، ص. 292.
(106) المرجع نفسه، ص. 293.
(107) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
(108) المرجع نفسه، ص. 296.
(109) المرجع نفسه، ص. 294.
(110) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
(111) المرجع نفسه، ص. 296.

لاشيء يمكن أن يُمثِّلَ لهذا الانفجار أفضل من حكم رينان (سيكون هذا التردد الخامس) على أسلوب **المقامات**. اللهجةُ الحازمة في البداية لا تنفك بعد ذلك منْ أنْ تكشف عن الحيرة والخلط. يُسَجِّلُ رينان في البداية: "ضآلة الأهمية التي يبدو أنَ هذا الكتابَ يَعْرِضُها، كتابٌ في الظاهر تافهٌ في العمق، والذي إذا قوَّمْنا شكله حسب أفكارنا الأوروبية يتجاوز كلَّ ما يمكن تصوره في مجال سوء الذوق[112]". يمكن أن نَتَأمَّلَ طويلاً في "ظاهر" غياب "عمق"، وفي دُوار عمْق لايبدو أنه يتعمق، وفي كتاب "تافه" رغم أنه يغُصُّ بعلامات، هي على عكس الوظيفة المعتادة للعلامات، لا تُحَدِّدُ أو تُبْرِزُ أو تُوجدُ أيَّ مضمون، أو هي خادعة لحد أنها تعرضُ وهم غيَاب المضمون. غير أنه حين يتوارى "العمق" يتم الارتداد الى "الشكل" الذي سيدلُّ بدوره على "سوء الذوق"، مما يُذَكِّرُ ب"التقزز" الذي أثاره أبو زيد. إن أسلوب **المقامات** وسحْنةُ الشخصية مُوصلاَن للانزعاج والتقيؤ.

يعدِّدُ رينان بعضاً من الألعاب اللفظية للحريري ثم يلاحظ: "من الصعب تصور أية مشاق في التأليف قد كلَّفَتْها هذه **الحذلقات العسيرة**، وإنه يَشُقُّ على الانسان الجَادِّ أن يرى كل هذه الجهود تُهْدَرُ عَبَثاً كي لا يكون المرء سوى أضحوكة. لكن معاصري الحريري لم يكونوا يحكمون على الأمور مثلنا[113]". قد تعني صعوبة التصور أحيانا صعوبة التذكر؛ لكن الذكرى تنتهي بأن تفلت من رينان كاعتراف: "إن للسُّخْف فَضلاً عن ذلك حقوقاً حين يَنْتَسِبُ إلى الماضي: عند مَنْ يعرف كيف يضع كل شيء موضعهَ في تاريخ العقل الإنساني، فلأسَلوب **الأستريه وقورش العظيم** فتنته[114]".

هل يعني هذا أن فساد الأسلوب و"العقل الإنساني" لاينال من **الحاضر؟** هل ذلك محصورٌ في فضاء بعيد، أي الشرق، وفي بعض الإنتاجات الثانوية في الماضي الأوروبي؟ يجب أن يكون الأمر كذلك، إذا أُريدَ الحفاظُ على تناقض أوروبا/الشرق بكل صرامته. إذا كان الغرب قد عرف في الماضي مؤلفات سقطتْ في عيوب مُشَابهة لعيوب الشرق، فمن الضروري أن يكون الحاضر، حاضر رينان، بمَنْجَاة من الفسَاد وصبيانيات اللغة. لكن إذ ذاك كيف يمكن تفسير تجدد اهتمام القرن التاسعَ عشرَ الأوروبي بالشرق؟ كيف نفسر الافتتان

(112) المرجع نفسه، ص. 287-288.

(113) المرجع نفسه، ص. 299.

(114) المرجع نفسه، ص. 299-300 [**الأستريه** Astrée رواية رعوية لأورفيه (1567-1625) كان لها تأثير كبير على الأسلوب المتصنّع في القرن السابع عشر. **قورش العظيم** رواية مفرطة الطول (13095 صفحة!) لمادلين دي سكيديري (1607-1701)، وهي أيضا تمثل تيار التصنع في القرن ذاته. المترجم].

الذي أثاره كتاب الحريري، رغم بُعْده كل البعد عن العادات الأوروبية في الكتابة؟ لأي سبب شرع سلفستر دي ساسي سنة1822 في تحقيق ونشر المقامات[115] ؟ يلاحظ رينان بخصوص هذه النقطة الأخيرة أن "كثيرا من أصوات الاعتراض قد ارتفعت، قبل النشر وبعده، ضد مناسبة هذا المشروع الكبير[116]" . يمكن طبعا استخدام الشرق كصُورة مُنَفرة، ويمكن لمشهد الفساد أن تكون له وظيفةٌ تطهيرية، لكن رينان يُفَضِّلُ الاحتجاج بحجة نحوية، قائلاً إنه "ليس من الممكن النَّفاذ إلى دقائق اللغة العربية دون الدراسة المتعمِّقة لهذه المؤلفات الشاذة[117]" . ينبغي إذن الإذعان للشذوذ، لأن اختراق الغرابة هو ثمن معرفة اللغة العربية. غير أن الشاذ في حد ذاته لا يمكن احتماله. مَنْ ستخطر عليه فكرة أن يُقَدِّرُه ويقلّده ويستنسخه؟ غير أن ما لا يمكن تَخَيُّلُهُ قد يتحقق: "لنُضِف إلى مجد الحريري أن **مقاماته**، المترجمة قافية بقافية وتورية بتورية من قبل شاعر من أَشهر شعراء ألمانيا، السيد فردريك ريكرت، تُقْرَأُ باهتمام واحتفاء في الضفة الأخرى لنهر الراين[118]" .

هل ستنجو هذه الضفة من الراين؟ هل ستسمحُ اللغةُ الفرنسية الدقيقة والواضحة بأن تغزوها "الأضحوكة"؟ يبدأ رينان على عادته، بتقرير عدم إمكانية مثل هذا المشروع، ثم يعود ليُكَذِّبَ ما قاله: "إن لغتنا هي من شدة الصرامة بحيث إن محاولةً مثل هذه لن تقابل عندنا إلا ببسمة السخرية؛ يمكن مع ذلك أن نرى محاولة طريفة جداً في هذا المعنى قام بها واحد من أمهر مستشرقينا، السيد مونك[119]" .

أوروبا ملوَّثة بما كان يظن رينان أنه لا يمكن أن يظهر إلا في الشرق. في عبورها من المشرق إلى المغرب، تحمل الشمس معها أشعتها القاتلة، وسمها الغادر.

يكتشف العَالَمان أنهما في النهاية ملوثان. في الجانب الآخر من المرآة و في "الشرق"، لم تكن شخصية أبو زيد واللعب اللفظي يُحظيان بتقدير الجميع[120] . في ما وراء موقف رينان، هناك ذلك الالتباس، الذي كثيراً ما ميَّز، سواء في الثقافة العربية أو الثقافة

[115] ظهرت أول طبعة من المقامات في ثلاثة مجلدات بكلكتا في 1809، 1812، 1814، وفي 1816 أصدر كوسان دي پرسڤال بباريس طبعة أخرى.

[116] "Les Séances de Harîrî",p.287.

[117] المرجع نفسه، ص. 298.

[118] المرجع نفسه. ص. 300.

[119] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[120] ابن الطقطقى (أنظر ماسلى، ص. 207) لا يُبْدى أى تقدير لأبى زيد.

الغربية، مصيرَ اللغة حين لا تكون تحت هيمنة الفكرة، وحين لا تصدُرُ العلامات عن أي عمق ويكون الهدفُ النهائي للنظر هو أن ينزلق على سطح الكلمات.

أَلَقُ الماضي وبؤْسُه

يشعر القارئ العربي المعاصر، حين يدرس المقامة، بمشاعر متباينة. فهو، من جهة، يتعامل مع شكل "عربي" خالص، ورغم أنه لا يَتَبَيَّنُ مَنْشَأه بدقة، فهو متأكدٌ أنه مُتَوَلِّدٌ عن أصالة أرض الآباء، وأن سماته لا تحمل أيَّ علامة تدل على تأثير أجنبي[121]. بل يقول إن الأمر بالعكس تماماً، فقد انتشر في آداب أخرى، وكذلك على الأرجح في الأدب الغربي، عبر الرواية الشُّطَّارية الإسبانية[122]، والتي يبدو فيها البطل، الذي يحيا في الظل وعلى هامش القيم السائدة، منحدراً مباشرة عن أبي الفتح الإسكندري وأبي زيد السروجي. كذلك قد أثرى الهمذاني الثقافة العربية بنوع يستطيع الصمود للمقارنة مع النَّوعَين اللذين يفخر بهما الغرب، أي المسرح والرواية. ألا تتضمن المقامة "عنصراً دراميأ أو مسرحياً[123]"؟ ماذا ينقصها عن الرواية الواقعية، وهي التي تطرح "نقدا عنيفاً" وكذا "لوحات حية تصور مختلف طبقات المجتمع[124]".

ومن جهة أخرى، فهذا القارئ نفسه يشعر بانزعاج غامض. لأن عليه طيلة الوقت أن يلتفت ليتعامل مع شخصية تتجسَّسُ عليه من وراء كتفه وتلقي نظرات مُسْتَرقة على ما يقرأ. تحت هذه النظرة المتَلصِّصَة والملحاحة، يَتَغَمَّمُ الموضوع ويفسد المنظور منذ البداية. إن مقارنة المقامة بأنواع أزْهَرت في حقل ثقافي آخر، يعني الإفضاءَ حتماً إلى النظر إليها سلبياً، تحت مظهر النقص، وطبعاً يجد المرء نفسه حانقاً أمام خيبة هذا الأمل الكبير[125]. لبرهة وجيزة أضاءت الحقيقة في خُفُوتٍ على الآداب العربية، ثم راحتْ لتُغْرِقَ بنورها فضاءات أخرى.

(121) مصطفى الشكعة، **بديع الزمان الهمذاني رائد القصة العربية والمقالة الصحفية**، المرجع المذكور، ص.213.

(122) شوقي ضيف، **المقامة**، القاهرة، 1954، ص. 11-12 . لا يعطي شوقي ضيف الانطباع بأنه يعرف الرواية الشطارية، وبالمقابل فإن الترابط مبرزٌ في مقال جرير أبو حيدر:
("Maqâmât literature and the Picaresque Novel", **Journal of Arabic Literature**, vol V.1974.)
[أنظر الآن على الخصوص أطروحة محمود طرشونة:
Les Marginaux dans les récits picaresques arabes et espagnols, Publications de l'Université de Tunis, 1982. المترجم].

(123) ياغي، **رأي في المقامات**، بيروت، و1969، ص. 24 . النغمة نفسها عند الشكعة، المرجع المذكور، ص. 281 . فمنذ العنوان (الهامش 120) يصفُ الشكعة الهمذاني بكونه رائد القصة (أو الرواية) والمقالة الصحفية.

(124) فيكتور الكك، **بديعات الزمان**، بيروت، الطبعة الثانية، 1971، ص. 70.

(125) ذلك ما أوضحه عبد الله العروي في: L'Idéologie arabe contemporaine. Paris. 1967. Maspéro éd., p. 195-196.

وحتى لو أُنْكرتْ كلُّ نية للمقارنة، فالنظرة تظل خارجية وقلقة؛ إن هناك يقيناً أكبر لقَوْل **ما ليس** بمقامةَ، وإذْ تصل لحظةُ قَوْل **ما هي** المقامة، يتوقف البحث فجأة دون نتيجة. يكَتب شوقي ضيف مثلاً: " فالمقامة أُريد بهاالتعليم منذ أول الأمر، ولعله من أجل ذلك سماها بديع الزمان مقامة ولم يسمها قصة ولا حكاية[126]" المقامة هي المقامة، لا أحد يجادل في تحصيل الحاصل الرائع هذا، لكن ما **القصة** وما **الحكاية**؟ لهاتين الكلمتين تاريخ، وأركيولوجيا، ومستويات تزامنية، لكن **القصة**[127] عند القارئ العربي لا تُحيلُ إلا على الأنواع السردية "الحديثة". تَنْجَرُّ المقامةُ، معتمة الأنوار، خلف القصة والرواية.

لماذا تاهتْ، مهزولةً منزوفةً في مستنقعات عقيمة؟ ما سبب إخفاقها؟ طبقاً لعادة مُتَأصِّلة، يُقَسَّمُ البحثُ إلى دراسة للموضوع ودراسة للأسلوب، وهما مفهومان لا يهتم أحد بتحديدهما، كما لو أن مدلولهما لا يطرح أي إشكال. فيلاحظ أن "الموضوع" بالمقارنة مع "الأسلوب" الغزير، هزيلٌ جداً، ويُسْتنتجُ من ذلك أن المحكي (الذي يبدو أنه يكوِّن "الموضوع" مع الثيمات) ليس إلا ذريعة، وأن المقامة تحاول قبل كل شيء وصْف شذرات مسجوعة، وقطعاً من البلاغة، من أجل تعليم "الفتيان" التحكم في اللغة[128]. وإذا كان الهمذاني قد لَجأ الى الشكل السردي، وإذا اختار أديباً شحاذاً بطلاً له، فما ذلك إلا لكي يجعل خطابه جذَّاباً[129].

بعيداً عن أن يكون عنصراً أساسياً، فالسَّردُ ليس سوى غلاف ملوَّن، وزينة إضافية. فضلاً عن أن تعليمية المقامة سطحيةٌ تماماً: فهي لا تتناول إلا القشرة اللفظية، والمظهر والفراغ. لا تقوم بتبليغ الحكمة، بل صيغاً لغوية طنَّانة فارغة، إنها وصفات تقنية خالصة. باختصار، إنه انتصار الببَّغائية والحُمْق: فالهمذاني ومُقلِّدوه "كأنما ألجموا عقولهم وأطلقوا ألسنتهم[130]". تتوجه الإدانة، فيما وراء الهمذاني والحريري، إلى حقبة ابتعدتْ عن العقل، ولم تهتم إلا بالسجع والتَّزْويق اللفظي والمحسِّنات[131]. لقد حرَّفَتْ "الطرقَ

(126) **المقامة**، المرجع المذكور، ص.8.
(127) عن القصة فى الثقافة الكلاسيكية، انظر د. ب. مكدونالد، مقال "قصة"، **دائرة المعارف الإسلامية**، II، ص. 1101-1104.
(128) **المقامة**، ص.5.
(129) المرجع نفسه، ص 8-9.
(130) المرجع نفسه، ص.10.
(131) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الطبيعية في الكتابة[132]" عن سبيلها؛ وكرَّسَت الألعابُ البلاغية هيمنة ما هو مضاد للطبيعة، وهيمنة التسكع الشائن والزائغ. يُثقلُ الحريَري نفسه، دون جدوى، بأغلال تعوق حركته وتجعله يزحف على مستوى الأرضِ. غير أنه، لحسن الحظ، لا يؤمن إيمانا بليداً بما هو مضاد للطبيعة. فبعد لحظات من الضلال "تعود إليه نفسه أو تعود إليه طبيعته[133]"، ونقرأ إذ ذاك أجمل ما ألّف العربُ من صفحات[134].

سندرك جيداً مسبقات القارئ العربي حين نتوصل الى تبيُّن الخصائص التي يودُّ ذلك القارئ العثور عليها في المقامة، والتي لا تظهر في هذه الأخيرة، أو تظهر فقط بشكل متلعثم. إن المؤلفين القدامي، في حمقهم" لم يتجهوا بالمقامة الى وصف حوادث النفس وحركاتها، ولا إلى الإفساح للعقل كي يعبر عن العواطف ويحللها[135]". تتلاشى شخصية المؤلّف ويصبح من المتعذر بلوغها، لكن مُسَلَّمة شفافية النص، المؤكَّدَةُ بسذاجة، يستمر الاستناد عليها عن طريق افتراضات غير ملائمة وعجيبة. يتساءل ضيف مثلاً إن كان الحريري قد حجَّ الى مكة، ويكون الجواب بالإيجاب لأنه يلاحظ أن في مقاماته نزعة دينية أكيدة[136]. وبالطريقة نفسها، يعلن أن الحريري، وقد أعْمَتْهُ بلاغته، أغفل وصفَ "مجتمعه"، غير أنه كي يظل مبدأ التعبير سليماً، تبدو مع ذلك، في **المقامات**، شذرات متناثرة تدفع الى القول بأنه لم يول ظهره تماماً لعصره[137].

هكذا يترابط كل شيء: لم ينتج الحريري سرداً "حياً" (أي على طريقة الرواية والقصة) فحسب، بل إضافة الى ذلك، لم يقدِّم إلا تشخيصاً باهتاً جداً لـ "النفس الإنسانية" و "المجتمع" الذي كان يعيش فيه. إن القارئ العربي، في انطلاقه للقاء الحريري، يعثر من جديد على مُسلَّمات تأتيه، في مجملها، من القرن التاسع عشر الأوروبي. إن اختراق النص الكلاسيكي، بعيداً عن أن يُزعزع ويُنَسِّبُ يقينياته، فهو على

(132) المرجع نفسه، ص. 10.

(133) المرجع نفسه، ص. 70.

(134) المرجع نفسه، الصفحة نفسها. ما هذه الطبيعة التي تزدهر حين يتحرر الحريري من قيود التصنع الثقيلة؟ مفاجأة كبرى تنتظرنا: يخبرنا أن كتابة الحريري قائمة على استعمال شامل للسجع والمحسنات، وخاصة الجناس (المرجع نفسه، الصفحة نفسها). رغم تحليقه في الأجواء العليا، يبقى الحريرى مربوطاً الى الأرض. مرة أخرى، نختبر أن الطبيعة ليست إلا وهماً، سراباً يتباعد بقدر ما نقترب منه.

(135) المرجع نفسه، ص. 10.

(136) المرجع نفسه، ص. 47.

(137) المرجع نفسه، ص. 68.

العكس من ذلك يؤكدها أكثر. وليس بإمكانه آنذاك سوى أن يتخذ واحداً من الموقفين التاليين:

إما أن يُسْقِطَ ذاتَه على النص، لكن في هذه الحالة يُوصَمُ هذا الأخير بالقصور والنقص؛ أو يبتَعد عن النص، لكنه يحكم على نفسه حينئذ أن لا يرى فيه إلا هوساً وجنوناً[138]. الملاحظات الثلاث التالية تُعَيِّنُ حدود مُسلَّمَات القارئ العربي (من نمط شوقي ضيف):

1-هذا القارئ، وقد غشَّى عينيه الثلاثيُّ الحديثُ للأنواع (الرواية، المسرحية، الشعر)، يختزل الأنوع القديمة لتصبح تخطيطات أولية غير منتظمة ومائعة. لكن كل كلام عن "النفس الإنسانية" عليه أن يكون مسبوقاً بدراسة هذه الأنواَع ومختلف إمكانيات التجْسيد التي تعرضها. تشير **المقامات** إلى أن الكينونة لا تتمظهر إلا في حدود نوع من الأنواع[139]؛ لهذا السبب يمرُّ البطلُ والراوي بهُويِّات عديدة. النوع قناعٌ، ونَزْعُ قناعٍ يعني ببساطة أنك تحمل قناعاً آخر.

2-تلزم أيضاً ملاحظة أن التأكيد على الهدف التعليمي للمقامة، مع كونه حيادياً في الظاهر، يتضمن في الواقع حكْماً تبخيسياً. والحال أن الأدب يهدف صراحة إلى التعليم، والتكوين، بل إن هذه إحدى قواعده الأشد رُسُوخاً. كان المؤلّفون القدماء يُوردُون بفخر في مقدماتهم، لائحة المعارف التي سيجدها القارئ في كتبهم. لا يجري إذن الحكم على المقامة باسم الأدب بمعناه القديم بل باسم "Littérature" (من المعلوم ان الكلمة حديثة نسبياً) التي تبحث عن التحرر من كل همٍّ تعليمي[140].

3- لابد أخيراً من ملاحظة أن القارئ العربي ذو عقلية مضادة جذرياً للبلاغة. إن سخطه واستهزاءه أمام الألعاب اللفظية للحريري يُظْهِرَان أنه لم يتوصَّل الى تَصْفية حساباته مع البلاغة. من واجب المؤرخين أن يَنْكبُّوا على هذَه المسألة ودراسة الأسبابَ العميقة

(138) يوجد موقف ثالث، يتمثل في الدفاع عن المقامة ضد منتقديها من غير العرب. وهكذا يَحْنَقُ مصطفى الشمعة على المستشرقين الذين يُصدرون أحكاماً مغرضة على المقامة. فيكتب ان "الهوى" يمنعهم من "أن يعترفوا لنا بفضل حتى في الأمور الظاهرة كالشمس في رأد الضحى "(**بديع الزمان الهمذاني رائد القصة**، المرجع المذكور، ص. 281).

(139) يقول ليكاتشيف، السيميوطيقي السوفييتي متحدثاً عن الأدب الروسي القديم: " على عكس ما يجري في أدب العصور الحديثة فإن النوع، في روسيا القديمة، هو الذي يحدد صورة الراوي. . . " (أورده تودوروف في "La poétique en URSS".**Poétique**, 9, 1972, p. 108).

(140) عن "Littérature" [الأدب بمعناه الحديث] انظر:
Ph. Lacoue-Labarthe et J-L. Nancy, **L'absolu littéraire**, Paris, 1978. éd. du Seuil.

للتبخيس الذي أصيبَت به هذه المادة. صحيح أنه يتغنى بفضائل الجرجاني وأن تفسير الزمخشري للقرآن يحظى بتقدير كبير، لكن هذا ليس بالنسبة للقارئ العربي إلا خاتمة إبداع البلاغة التي لم يطل بها الأمر حتى غرقت في التحجر والجمود[141]. وهكذا فإن انحطاط قوى الشعر والنثر الفني ما هو إلا الوجه الآخر، أو الانعكاس، لانحطاط قوى البلاغة. القارئ العربي يتبع هنا المستشرق بأمانة. وفعلاً، فإن الانصراف عن البلاغة العربية ليس سوى واحد من مخلفات أزمة البلاغة الغربية[142]. اهتم المستشرقون بكل ميادين الثقافة العربية، لكنهم، ما عدا استثناءات نادرة، أهملوا البلاغة. والقارئ العربي، إذْ يقتفي خطاهم، فهو يحكم على نفسه بأن يتجاهل مظهراً من مظاهر الثقافة الكلاسيكية، وأنْ يحجب عن نظره الألعاب اللفظية، التي تقاس أهميتها مع ذلك "بأهمية المقولات اللغوية التي تجلوها للعيان[143]"، وأن لا يرى، في كتابة عريقة، سوى تعفُّن وانحطاط.

بيَّنا في هذا الفصل، المواقف الرئيسية التي أثارتها المقامات. لكن يظل هناك مظهر لم نتعرض له بعد، ونعني به التَّلقِّي الذي يجري في داخل كتاب الحريري ذاته. كل مقامة مبنيةٌ حول خطاب كثيراً ما يتطلب، ولأسباب مختلفة، مشاركة المخاطَبين والتزامهم ويقظتهم. هذه اللعبة بين قُطبيْ التواصل هي ما سنفحصُهُ في الفصل الموالي.

(141) شوقي ضيف، **البلاغة تطور وتاريخ**، القاهرة، 1965، ص. 272.

(142) قد يكون من المفيد دون شك دراسة الحركة التي قادت الى انحطاط البلاغة الغربية (في فرنسا مثلاً) والتساؤل عن فرع (أو فروع) المعرفة التي حلت محلها. ليست هذه مجرد مسألة تبحر في العلم؛ إننا نجد مظاهر هامة من النقد العربي الراهن تجد منبعها في تلك الحركة.

(143) T. Todorov:" Les jeux des mots", **Les Genres du discours**; op.cit., p.309.

الفصل الثالث عشر

المعْنَى المُتنكِّر

التَّواصلُ والتَّشويش

يُنصتُ قاضٍ لأبي زيد وابنه وهما يُفْضيان بشكواهما المتبادلة. في لحظة ما، أدرك أنهما يتكلّمان بطريقة ملتوية وأنه لاَ يفهم شيئاً من قولهما؛ فهتف بهما وقد نفد صبره: "إما أن تُبينا وإلا فَبِينا[144]".

يتكرر موقفُ عدم التفاهم هذا بشكل أو بآخر في مجموع **المقامات**. تتولد بين المتخاطبين باستمرار قطيعة ومسافة تجعل من تداول القول مجازفة وإشكالاً. فاللغة عوض أن تكون وسيلة تواصل، ووسيطاً طيِّعاً، تبدو على العكس من ذلك عقبةً أمام التفاهم. يصبح سوء التفاهم والالتباس و "التشويش" قاعدةَ المحادثة، ولا يبدو التنكُّر في اللباس فحسب، بل في الكلام أيضاً.

إن انغلاق **المقامات** أمام قارئ اليوم (وقارئ الأمس) مماثلٌ لانغلاق خطابات أبي زيد أمام الشخصيات المتصلة به. تدرك هذه الأخيرة أنها مُزْدَراةٌ وتجابه معنى لا تتوصل إلى الكشف عنه، فتتعلق، مُنْذَهلَةً، بالمتكلم، وتطالبه أو تتوسل إليه أن يوضح مدلول أقواله الغامضة. ويْحَ مَنْ لا يَحْذَرُ المعنى الظاهرَ للكلمات، ويُخَفِّفُ من يقظته ولا يظل على احتراسه! العلامات خادعة لأن بوسعها أن تكون موضوعاً لعملية خداع مُنَظَّمة وتخدم غرضاً يكون المتلقي عاجزاً عن إدراكه.

الكلام، رغم كونه مخادعاً، يحظى بجاه عظيم؛ فهو ممدوحٌ ومُكَرَّمٌ ومرغوبٌ فيه،

[144] مقامات الحريري، ص72.

ومن الراوي، الحارث بن هَمَّام، قبل الجميع؛ هذا الراوي الذي يكون في الأغلب ضحية من ضحايا الكلام. فإضافةإلى الافتتان الذي يمارسه، فهو يُتيحُ تثبيت صُورَة مُسْتَعْمله، وإن كانت صورةً مغلوطة. ومهما يكن من أمر، فهو مُفَضَّلٌ علىَ الصمت الذي يُمهِّد، لاَ لغياب المعنى، بل لتوقيفه. قد يحدث أن يرفض أبو زيد التواصل وينغلق في صمت شرس، مثيراً إنزعاج من جعلتهم المصادفة إلى جانبه؛ يرون أنفسهم عاجزين عن حصره في صورة ثابتة قليلاً أو كثيراً، ويهيمون في الشك بخصوص من هو[145]. أبو زيد يلتزم الصمت لمَرْمَى بعيد، ليأخذ متسعاً من الوقت يَدْرُسُ فيه أصحابه الذين جمعتهم به مقامة من المقامات، وكي يفرض وجوده أكثر عن طريق الانتظار الذي يجعله مستولياً عليهم.

كلامه محسوبٌ كذلك للتأثير، بطريقة ما، على المستمعين وتغليطهم. فعلى هؤلاء تأويلُ كلامه تأويلا خاطئاً ليتحقق الهدف الخفيُّ لأبي زيد. وهكذا يساعد الخطاب على ظهور تأويلين ليسا متواقتين بل متتابعين: الأول، غير الملائم، هو ما يخطر لأول وهلة على ذهن المستمعين؛ والثاني يَتحقَّقُ في وقت ثان، إما بواسطة أبي زيد، أو بواسطة المستمعين. غير أن هؤلاء يكونون قد وقعوا قبل ذلك فيِ المصيدة. ضحايا أبي زيد، في هذا المنظور، مُؤوِّلون سيئون، لا يصلون إلى رؤية صحيحة للأشياء، إلا بعد أن يمروا بفترة من الضلال. فضلا عن أن هذه هي حركة المقامة التي تَتَّبِعُ لحظتين، تتضمن الأولى تأويلاً مغلوطاً يفشل في الكشف عن حيلة أبي زيد، والثانية تتضمن التأويل الصحيح غير المنفصل عن الخيبة أو الاندهاش.

ما السمات الحاضرة في خطابات أبي زيد والتي تسوق المخَاطَب نحو طريق خاطئ؟ ما السيرورة التي تُزيح التأويلَ الأول، المغلوط أو الناقص، لصالح تأويل ثان، ملائم؟ أهناك وسيلة للتحكم في الخطاب وتجنب فخاخه؟ أيمكن، دون عواقب سيئة، استعمال إغراءات الخطاب؟ ألا نصل الى لحظة ننتهي فيها، كما يقول المثل، إلى السقوط في الحفرة التي حفرناها بأنفسنا؟

(145) المصدر نفسه، ص. 498-499.

الخمْر المقْتُولَةُ

لنبدأ بحثنا بتحليل المقامة الخامسة والثلاثين من مقامات الحريري: **المقامة الشّيرازية**[146].

كان الراوي، الحارث، مع أصحاب صادفهم إذْ ظهر رجل يلبس أطماراً. الخطأ الأول في التأويل: " فازدَراهُ القومُ لطمْرَيه. ونَسوا أنَّ المرء بأصْغَريه[147]" فأهملوه" وأخذوا يَتَدَاعَوْن فصل الخطاب. ويَعْتَدُّون عُودَه من الأحْطَاب. وهو لا يُفيضُ بكلمة. ولا يُبِينُ عن سِمَة. إلى أن سَبَر قَرَائحهم. وخَبَرَ شمائلهم ورَاجَحَهُم[148]". وبعد أن فرغوا من موضوع حَديثهم، التفت إليهم ولا مَهُمْ على موقفهم المزدري لأن " وراء الفِدَامِ صفوا المدام[149]". ثم أبان عن معارفه، مما أذهلهم وحوّل احتقارهم إلى إعجاب. وحِينَ قام لينصرف "علقت الجماعة بذيله[150]". وطلبوا إليه مزيداً من التعريف بنفسه "فصمت صموت من أُفْحم. ثم أعْوَل حتى رُحم[151]". ردُّ فعل المستمعين المتعاطف ناتجٌ عن خطأ ثان في التأويل: فُسِّرَت الدموعُ على أنها تعبير عن ألم عميق وصادق. كَي يكون ردُّ الفعل مَغايراً، يلزم امتلاكَ معلومات أوسع عن المتكلم ومعرفة سلوكه السابق. والحال أن الحارث وحده، من بين الحاضرين، هو الذي بوسعه أن يكشف قناعه، اعتماداً على بعض المؤشرات. وبالفعل فقد فضحَ أبا زيد "على سُهُومَة محيّاه" "أسلوبُه المألوف وصَوبُه[152]". لا يخبر الحارث أصحابه باكتشافه، فهو دائما الشريكُ ذو النية الحسنة لأبي زيد وأيضا (أ من اللازم التذكير بذلك؟) للخطاب، بمعنى أن على المقامة أن تتبع مجراها المنتظم. لابد لحيلة أبي زيد من أن تنجح، ولذا فصمتُ الحارث ضروري: " فكتمتُ سرَّهُ كما يُكتَمُ الداءُ الدَّخيلُ وستَرْتُ مكْرَهُ[153]".

وهكذا فالخطاب الذي سينطق به أبو زيد سيتوجه الى مُخَاطبَيْن مختلفَيْن:

الحاضرون الذين نجهل أسماءهم والذين سيتقبلونه كشيء أكيد، والحارثُ (والقارئ)

(146) المصدرنفسه، ص. 383-390.
(147) المصدرنفسه، ص. 385.
(148) المصدرنفسه، الصفحة نفسها.
(149) المصدرنفسه، الصفحة نفسها.
(150) المصدرنفسه، ص. 386.
(151) المصدرنفسه، الصفحة نفسها.
(152) المصدرنفسه، الصفحة نفسها.
(153) المصدرنفسه، الصفحة نفسها.

الذي سيرقبه بحذر. هذا هو الخطاب الذي قيل "بلسان مُتَبَاك":

أستغفرُ اللــهَ وأعنُو لــهُ	مـن فَرَطـات أثقـلتْ ظَهْرِيَـهْ
يا قومُ كم منْ عاتق عـانـس	ممدوحة الأوصاف في الأنديهْ
قَتَلْتُهـا لا أتّقـي وارثـاً	يَـطـلُـبُ منـي قَـوَداً أو ديَـهْ
وكلّمَا استذنَبْتُ في قـتلها	أحلْتُ بالذّنب على الأقضيـهْ
ولم تَزَلْ نفسـيَ فـي غيِّهَـا	وقتلها الأبكـار مُسْتَشْرِيَـهْ
حتَّى نَهاني الشَّيبُ لمَّا بَـدا	في مفْرقي عن تلكم المعصيـهْ
فلم أُرِقْ مُذْ شَابَ فَوْدي دمـاً	من عاتـق يومـاً ولا مُصْبيَـهْ
وهـا أنا الآن عَلَـى مـا يُرى	منّي ومـن حرفتـي المُكديَـهْ
أرُبُّ بكْراً طـال تَعْنيسُهـا	وحجْبُهَا حتى عـن الأهْوِيَـه
وهي على التَّعْنيس مخطُـوبةٌ	كَــخِطْبَـة الغـانيـة المُغْنيَـهْ
وليس يكفيـني لتجهيزهـا	على الرِّضَـا بالـدُّون إلاَّ ميَـهْ
واليدُ لا تُوعي عَلَى درهـم	والأرضُ قفرٌ والسَّمَاء مُصْحيَـهْ
فهَـلْ مُعينٌ علـى نَقْلِهـا	مَصْحُوبَـةً بالقَيْنَـة المُلْهيَـهْ
فيـغسـلُ الـهَمَّ بصابُونـه	والقَلْـبَ مـن أفكاره المُضْنيَـهْ
ويقتَنـي منِّـي الثناءَ الـذي	تَضُـوعُ رَيَّـاهُ مـع الأدْعيَـة[154]

هل لهذه الأبيات معنى "مقبول"؟ هل يمكن الاكتفاء بمعناها الحرفي؟ لنستأنف تحليلنا:

يروى أبو زيد إنه في زمن شبيبته، كان يهوى قتل النساء، سواء منهن الأبكار أو ذوات الأولاد، غير أنه لما شاخ، تخلّى عن جنون القتل؛ وأضاف أنه يُرَبّي عنده بكْراً فتّانة يسعى لتزويجها، لكن عليه قبل ذلك تجهيزها؛ ولأنه لا يملك مالاً، فهو يَسْتَميحُ كرمَ المستمعين.

[154] المصدر نفسه، ص. 387-388.

الملفوظ يتضمن ثلاثة أجزاء: سرد جرائم القتل السالفة، البكْر التي يرغب في تجهيزها، البحث عن المال. هناك علاقة سببية بين الجزء الثاني والثالث (أبو زيد يبحث عن مال لتجهيز البكر)، لكن العلاقة بين الجزئين الأولين تبدو اعتباطية، لأننا لا نرى بأي عصاً سحرية (الشيب؟) يمكن أن يَتَحولَّ بها قاتل مُتَعَوِّدٌ على الإجرام إلى وسيط في الزواج. زيادة على ذلك، نلحظُ عنصراً غريباً: كان أبو زيد يقتل دون أن يُطْلبَ منه " قَوَدٌ أو ديَة" . لكن المُحَالَ يكون أوضح على مستوى التلفظ. أمن **المعقول** الاعترافُ، أمام أناس شرفاء، بجرائم فظيعة؟ أمن المعقول الظهور بمظهر القاتل حين محاولة إثارة سماحة المستمعين؟ يجب مع ذلك القول بأن من كانوا يستمعون لأبي زيد لم يبدُ عليهم الاستنكار أمام خطابه: " فلم يبقَ من الجماعة إلا مَنْ نَديَتْ لـه كَفُّه. وانْبَاعَ اليه عُرْفه[155]" الحارث وحده أبدى بعض الفضول: " فتبعتُهُ لاستعرف ربيبة خدْره ومَنْ قَتَلَ في حدْثَان أمره[156]" . فيعلم حينئذ أن الفعل **قَتَلَ** لغوياً لا يعني فقط فعل القَتل بل أيضاً "مَزْجَ الخَمْر بالماء" . فجأة يكتسي خطابُ أبي زيد معنى آخر:

قَتْلُ مثلي يا صاحِ مَزْجُ المُدَامِ ليْسَ قتلي بَلَهْذَمٍ أوْ حُسَـامِ

والتي عُنِّسَتْ هي البِكْرُ بنت الـــكَرْمِ لا البِكْرُ منْ بَنَات الكرَامِ

ولتجهيزها إلى الكاسِ والطَّا س قِيَامي الذي تَرَى ومُقَامِـي[157]

وهكذا فإن للدَّالّ نفسه، **قَتَلَ**، مدلولان مختلفان، أحدهما متداولٌ ويخطر فوراً على ذهن القارئ أو المسَتمع، بينما الآخر ذو استعمال أقل انتشاراً مما يجعله لا يظهر للوهلة الأولى. هذه هي إوَالية **التَّوْرِيَة**، وهي صورة بلاغية قائمة على تواجد "معنى قريب" و"معنى بعيد" في اللفظة ذاتها[158]. وكلمة **التورية** تعني، في أصلها اللغوي" أن تجعل

(155) المصدر نفسه، ص. 389.

(156) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(157) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(158) انظر: القروين: **الإيضاح في علوم البلاغة**، ص. 499-501 . ونجد عرضاً شاملا للنظريات المتعلقة بهذه الصورة البلاغية في كتاب:

S.A.Bonebakker: **Some early définitions of the tawriya and Safadi's Fadd al-khitâm 'an al-tawriya wa-l-istikhdam**, Paris, 1966, Mouton éd.

ويبدو أن التورية تقترب، في البلاغة الهندية، من **Kâvya** " التي تتميز باستعمال التَّراكُب الدلالي، وهو ما يسمى **çlesha** أو "الالتحام"، والمتمثل فيما يلي: تنسب إلى كلمة واحدة في الجملة شيَتّان (وأحيانا ثلاث شيَات) دلاليتان، وكل شية من هذه الشيات متلائمة مع السياق، بحيث أن الكلمات الاخرى ذات الأهمية في الجملة نفسها قد تتضمنُ أيضاً دلالتين (أو ثلاث دلالات) متراكبة. "

(L.Renou:" L'énigme dans la littérature ancienne de l'Inde", **Diogène**,29,1960,p.39).

وراءك" ، أي الإخفاء، والكَتْمُ، والإبعاد عن النظر . لا بد من أجل بلوغ المعنى الذي يرمي إليه المتكلم، من إزاحة عائق "المعنى القريب" . آنذاك ندرك أن : " وراء الفدَام صَفْوُ المُدَام" أو، بتدقيق أكبر، خمرٌ ممزوجة بالماء؛ التورية خمرةٌ "مقتولة" ، معنى يمتزجَ امتزاجاً حميماً بمعنى آخر . في هذا المزيج، الخمرُ غالبٌ على الماء، غير أن هذا الأخير، إذا تمعنا قليلاً، لا يَتَبَخَّرُ ، هل نحنُ متأكدون أن نية المؤلف هي **تحديداً** تبليغ المعنى البعيد؟ ألا يهدف، بالأحرى، إلى إثارة قراءة مزدوجة إحداهما تُوَلِّدُ الإيهام والأخرى تمحوه؟ هل يؤدي إلغاء الإيهام الى إلغاء القراءة التي قام عليها؟ ألا يمكننا القول بأن القراءة المزدوجة، المتتابعة في البداية، تصبح مُتواقتة بعد اكتشاف اللعبة؟

المقصَدُ المزدَوج

لنترك هذه الأسئلة مُعَلَّقَة ولنلحظ مثالاً آخر . في المقامة الثانية والثلاثين، **المقامة الطَّيبية**، ليس أبو زيد قاتلاً ولا سكيراً، وإنما فقيهاً، تُطْرَحُ عليه مائة سؤال، كل سؤال منها يتضمن فخاً، وطبعا يخرج ظافراً من الامتحان. هذا واحد من تلك الأسئلة، والضمير فيه يعود على الصائم : " فإن عَمَدَ لأنْ يأكُلَ لَيْلاً [159] " ؟

إذا اعتمدنا على المعنى القريب نفهم: " أيأكل الصائم عمداً في الليل؟ " يجيب أبو زيد بأنه من الواجب على الصائم قضاء الكفارة. جواب فاضح، يعاكس ما يعلمه الجميع، أي أنه إبَّان شهر الصوم، ينتهي حظر الأكل بغروب الشمس. فليس إذن إلا القول بأن أبا زيد يجهل أبسط قواعد الصوم (لكن قد جرى تقديمه باعتباره فقيهاً عظيماً، إضافة إلى أن ما يكشف عنه من علم في جميع المقامات يحكم بأنه لا يمكن أن يخطئ)، أو أن علينا أن نعيد النظر في السؤال وكذا في الإجابة لنرى ما إذا كانا يتضمنان معنى بعيداً يضع حداً لتأرجح اليقين. والحال أن كلمة **ليل** لا تُحيلُ على " الليل" (المعنى القريب)، بل على طائر (المعنى البعيد). إذ ذاك يصير جواب أبي زَيد مستساغاً ومقبولاً، لأنه من المحظور على الصائم أن يأكل طيراً، أو أي طعام آخر.

سنأخذ مثالنا الثالث من المقامة التاسعة، **المقامة الاسكندرانية**. أبو زيد هذه المرة، صائغ، أو هذا على الأقل ما يُقْنِعُ به امرأته قبل أن يتزوَّجها. فقد " ادَّعى انه طالما نظَمَ دُرَّةً الى

[159] **مقامات الحريري**، ص. 343.

دُرَّة[160]" وأنه يصنع منها عقوداً يبيعها بثمن مرتفع. بعد الزواج، تكتشف الزوجة، بخيبة أملٍ كبيرة، أن أبا زيد، فيما يخص الصياغة، ينظم قصائد، وأن الشعر لا يسمن ولا يغني من جوع. عكس ما رأيناه في المثالين السالفين، لا يثير المعنى القريب أي شك في ذهن المخاطب. لكن لإدراك المعنى البعيد، لابد من معرفة أنه في الخطاب حول الشعر، يعتبر هذا الأخير "صناعة" وأن الكلمة تُشَبَّهُ بالدرة.

قد يحدث أن يلتمس المتكلم من المستمعين تفسير أقواله؛ وتكون هذه الأخيرة مصحوبة بتساؤل عن معناها، وبدعوة للنفاذ إلى هذا المعنى، يحتل اللغز حيزاً هاماً في **المقامات**، حيث تبدو نوعاً من أنواع الأدب[161]، غير ثانوي على الإطلاق. تكتسي بفضله علومٌ مثل النحو والفقهْ طابعاً أدبياً. وهكذا فإن المقامتين الخامسة عشرة والرابعة والعشرين قائمتان بالتعاقب على مسائل نحوية وفقهية. بواسطة السجع واللغز، يُوَسِّعُ الأدبُ مَجَالَهُ ويستوعب مواد تبدو لأول وهلة بعيدة عن محيطه.

من هم الكاتبون الذين لا يكتبون ولا يقرؤون ما خُطَّ في الكتب[162]؟ لم يتوصل مستمعو أبي زيد إلى الإجابة عن هذا السؤال ويظلون مشدودين إلى معنى لا يريد الكشف عن ذاته. يُسَمِّي السؤالُ كائنات بتسمية لا تلائمهم، ويلزم اكتشاف هويتهم عن طريق ما لا يفعلونه. اللغز متكون هنا من تَحَوُّل متناقض، يَتْبعُ تسميةً بسمَات تنفيها: الموصوف والصفة يتنافيان ويتوجهان وجهتين مختلفتين. منْ هذا التمزقَ يجب أن تظهر تسمية جديدة، لا تتجلى مع ذلك إلا إذا شاء السائل إخراجَها من عدم الغيب. الكاتبون الذين ليسوا في حاجة للقراءة والكتابة هم الخرَّازُون. يُفَكُّ اللغز في تسمية تُطَابقُ بينَ الموصوف والصفة[163] وتمنح للقول اتساقاً. وكما يذكرُ الحريري، فإن كَتَّبَ تعني فعل الكتابة و"خاط[164]"؛ اللغز هنا قائم على إخفاء (تورية) معنى بعيد وراء معنى قريب.

لأن التورية مؤسسةٌ على الالتباس، فهي صورة ذات معنى مزدوج: الخطابان اللذان تُبَلِّغُهُما يطابقهما مُخَاطَبٌ مزدوج، من واقع أنه يمر بمرحلتين أثناء تأويله للقول. قد يحدث

[160] المصدر نفسه، ص. 79.

[161] استعمل الهمذاني اللغز في المقامة المغزلية وفي المقامة الإبليسية. وقد ألّف ابن ناقيا كذلك ألغازاً (أنظر: (Cl.Huart:" Les Séances d'Ibn Naqiyâ", art. cit., p.440-441.

[162] مقامات الحريري، ص. 500.

[163] R. Barthes, S/Z, op. cit., p. 193-194 etp.216.

[164] **مقامات الحريري**، ص. 500.

أن يَتوجه الخطاب المزدوج المعنى في ذات الوقت الى مُخَاطبَيْن منفصلَيْن[165]. لنأخذ مرة أخرى مثالنا الثاني: يحيط جمهورٌ بأبي زيد وبسائله؛ يعودُ الجمهور بكلمة **ليل إلى** "الليل"، ويفهم أبو زيد أن الكلمة تعني "طيراً". عدم التساوي في التلقي هذا يمكن ملاحظته أيضاً في المقامة الخامسة والعشرين، **المقامة الكَرْجيَّة**. أبو زيد في برد الشتاء، شبه عارٍ، يستعطف الناس أن "يستروه[166]". وحين يبصر بالحارث، يخاف أن يكشف عن هويته وعن حيلته أمام المستمعين؛ فيشرع حينئذ في خطاب آخر، يتلقى فيه فعلُ **ستَرَ** دلالتين اثنتين: "لن يسترني إلا مَنْ طاب خيمُهُ[167]". الناس يفهمون ما يلي: "لن يَسْتُرَ عُرْيي إلا مَنْ كان ذا طبع كريم"، والحارث يدرك المعنى البعيد" من كان ذا طبع كريم سيستر سرّي".

وعلى هذا التقرير، لا يمكن بسبب ازدواج المعنى ذاته، أنْ نُمَثِّلَ التواصل بخط مستقيم في طرفيه متكلم ومُخَاطَب. كذلك لا يمكن أن يتمثَّل في مثلث متساوي الساقين يحتل أبو زيد قمته والجمهور والحارث قاعدتيه، لأن المخاطبَيْن إذا كان يتلقى كُلٌّ منهما رسالةً متميزة، فإن الخط الذاهب من أبي زيد نحو الجمهور يراقبه الحارث، في حين أن الخط الذاهب من أبي زيد نحو الحارث يفلت تماماً من ملاحظة الجمهور. وأبو زيد، من جهته، ينظر في الوقت نفسه في اتجاه الجمهور واتجاه الحارث.

ألا نستطيع القول، متجاوزين هذه الأمثلة العَيْنِيَّةَ، إنَّ التورية بمعناها الواسع، تشتغل في كل مقامة من مقامات الحريري؟ مسارُ المقامة يجعلنا نَعْبُرُ من معنى قريب إلى معنى بعيد؛ أبو زيد دائما هو نفسه، وهو اخرٌ؛ الصورة التي يقدمها عن نفسه في لحظة أولى تختلف عن الصورة التي يكشف عنها بعد ذلك. ولا يرى الجمهور في الأغلب، إلا الصورة الأولى؛ لكن الحارثَ، القارئَ المتميزَ للعلامات (وبلاغة أبي زيد واحدة منها)، يتوصل إلى اكتشاف الصورة الثانية. إنه حاضر دائماً بين المستمعين متوارياً في ركن، يستمتع سراً بالمشهد الذي يشترك فيه هؤلاء دون أن يرتابوا بأي شيء. صحيح أنه يبطئ أحياناً في التعرف على أبي زيد ويظل مرتبطاً بالمعنى القريب، لكن القارئ، المؤوِّلَ اليقظ الذي يعلم أن الشخصية التي تحرك

(165) انظر: R.Barthes, S/Z, op.cit., p.150-151.

(166) **مقامات الحريري**، ص. 252.

(167) المصدر نفسه، ص. 254.

المشهد لا يمكن أن تكون إلا أبا زيد، سرعان ما يكتشف المعنى البعيد[168].

في إطار المعنى المزدوج، الفَاعِل في كل مكان، تُقَدِّم المقامة الرابعة والأربعون واقعة غريبة. يقترح فيها أبو زيد ألغازاً لا يتمكن أحد من فكِّها. فيَهَبُهُ الحاضرون مسبقاً جائزته مقابل الحل. لكنه يهرب، بدل الوفاء بالتزامه، ويترك مستمعيه في حَنَقٍ مُحْرَج. لن يعرفوا الحل أبداً ولن ينالوا ما تمنوه. والقارئ؟ له الحق في الحل الذي يوجد في نص المقامة ذاته: خطاب الراوي الذي يجهل، مثل المستمعين الآخرين حل اللغز، يقطعه خطابُ **المؤلِّف** الذي يتدخل خفية في الأمر. إذ إلى جانب العَقْد الذي يربط أبا زيد بمستمعيه، هناك العقد الذي يربط الحريري بقُرَّائه. قد يكون بوُسْعِ البطَل الاستخفاف، غير أن المؤلِّف لا يمكنه ذلك. يستمتع القارئ خفيَةَ، وقد أشْبِعَتْ رغبته، بخيبة الشخصيات التي لم تَسْتَفِدْ مثله من التفسير المأمول.

لدينا هنا دليلُ قراءة، علامةُ حضور القارئ والانشغال الذي يفرضه علي المؤلِّف، انشغالٌ نلحظه أيضاً في المَقامة الرابعة والعشرين. يحترم أبو زيد هذه المرة بُنُودُ العَقْد الذي يربطه بمستمعيه. يقول الراوي إن الأحاجي النحوية التي طرحها أبو زيد قد فكَّهَا هذا الأخير، لكن القارئ يظل جاهلا بالحل، الذي لا يوجد في نص المقامة. غير أنه يجد بُغْيَتَه في الملحق الذي دَوَّنَهُ الحريري خصيصاً له (في آخر المقامة)، والذي يخبره فيه بما هو معروف سلفاً في العالم التخييلي للمقامة. بعد لحظة كسوف، تشرق الشمس من جديد، وتُطَمْئِنُ القارئ بخصوص النية الطيبة للمؤلِّف.

شَمْسُ المعْنَى

وإذا كانت الشمس تشرق من المغرب كما تشرق من المشرق؟ إحدى مقامات الحريري، السادسة عشرة، موصوفة، في عنوانها، بـ"**المغربية**". لماذا؟ لأنها تدور حول عبارات وأبيات يمكن أن تُقْرَأ من اليمين إلى اليسار (ذلك هو اتجاه القراءة العربية التي هي، أسطورياً، قراءة شمسية)، كما تُقْرَأ من اليسار الى اليمين[169]. يتبع اتجاه المعنى مَسَاراً مزدوجاً يقود أولاً من المشرق إلى المغرب، ثم من المغرب إلى المشرق.

(168) ذلك ما يحدث حين لا يتعرف الحارث على أبي زيد إلا في خاتمة المقامة، أو بعد أن يكون هذا الأخير قد احتال عليه (انظر، مثلا، المقامة الزبيدية).

(169) العالم التخييلي للمقامة يقع في أحد مساجد "المغرب".

في المقامة التالية لها، المُسمَّاة "**القهقرية**"، توجد رسالة "أرضها سماؤها. وصبْحُها مساؤها. نُسجتْ على منوالَيْن. وتجلَّتْ في لونين. وصلَّتْ إلى جهتين. وبَدَتْ ذات وجهين. إنْ بَزَغَتْ من مشرقها. فناهيك برَوْنقهَا. وإنْ طلعتْ من مغربها. فيَا لعَجَبهَا[170]". هذا الوصف، الذي له شكل الأحجية، يعني أنَّ الرسالة تفيد معنىً إذا قُرئتْ قراءةً عادية (عادة مجرى الشمس)[171]، ومعنى آخر اذا قرئت عكساً.

تعرض المقامة الثالثة والعشرين فضيحةً شمسية أخرى. ففيها قصيدة كل بيت من أبياتها يتضمن، فضلا عن القافية الختامية، قافية داخلية يمكن الوقوف عليها[172]. القصيدة من بحر الكامل الذي تتكرر فيه ست مرات تفعيلة: متفاعلن. وفي آخر التفعيلة الرابعة والسادسة قافيةٌ. حين نقرأ البيت إلى نهايته نحصل على وحدة، لكننا حين نقف على التفعيلة الرابعة، نحصل على وحدة أخرى. باختصار، هناك قصيدة ضمن قصيدة. وهو ما يمكن تمثيله كالآتي:

```
----    ----    ----    --- ←  ! ----    --- ←  !
----    ----    ----    --- ←  ! ----    --- ←  !
----    ----    ----    --- ←  ! ----    --- ←  !
----    ----    ----    --- ←  ! ----    --- ←  !
```

تشرق الشمس في المشرق، ثم تغيب في أفقين، أفق قريب وأفق بعيد. الأفق المُرْتَجَلُ يُفْلتُ من القارئ الذي بتَعَوُّده على الأفق الختامي، يتبع الشمس حتى نهاية مجراها ولا يلحظ القَافية المُتَوارية التي تختم التفعيلة الرابعة. لذا فالمؤلِّف يلفت انتباهه الى الترتيب الخاص الذي تقدمه القصيدة. تتعلق المفاجأة بعلامة لسانية واصفة، بإشارة تُوجِّهُ نحو الموقع النصي الذي تلزم ملاحظته.

تنطبق هذه الملاحظة على الألعاب الكتابية الأخرى التي قد تفلت من انتباه القارئ، إنْ

(170) **مقامات الحريري**، ص. 162.

(171) انظر الصفحات الجيدة لجاك دريدا عن الشمس في:
"LA Mythologie blanche", **Poétique**, 5,1971,P.34-37.

(172) أطلق على هذه الصورة البديعية اسم "**التشريع**" في **الإيضاح في علوم البلاغة** (ص. 553) للقزويني، انظر:
Todorov, **Les genres du discours**, op.cit., p.302.

لم يُشرْ اليها المؤلف خصيصاً. في الوقت الذي نلحظ فيه فورياً في الأغلب ظواهر المُجَانس والمُتَرَادف، كيف نستطيع معرفة أنَّ خطاباً لا يتضمن حروفاً مُعْجَمَةً[173]، وأن رسالة تتعاقب فيها كلَماتٌ حروفها معجمة وكلماتٌ حروفها غير معجمة[174]، وأن قصيدة لا تتضمن إلا حروفاً معجمة[175]؟ قد يكون من طبيعة الألعاب الكتابية أنْ تكون غير مَرْئيَّة وأنها تحتاج، كي يظهر النظام الذي يحكمها، إلى إشارة صريحة. ليست الاستعارة في حَاَجة لأنْ تُسَمَّى كي تعرض نفسها على انتباهنا، لكن صور الألعاب الكتابية، يجب أنْ تُسَمَّى، وإلا سيضيع كُلُّ جهد المؤلِّف في إنجازها سدى. في كل مرة تنتظم الحروف لإنتاج صورة خاصة في **المقامات**، يتكفَّل أبو زيد أو الراوي بتسميتها بكل أمانة.

نِهَايَةُ التَّوْرِيَة

التورية، التي جعلنا منها صورة السرد، تفترض انفصالاً بين الكينونة والظهور. والحال أنه في لحظة من اللحظات (في ختام الكتاب)، تنتصر الكينونة ويختفي الظهور؛ ويتوقف لذلك عن الاشتغال. التورية، وهي حركة تقود من معنى إلى آخر، تجعل المعنى القريب في البداية يلمع ببريق مُغْتَصَب، ثم تجعل المعنى البعيد يُشْرِقُ. لكن في المقامة الخمسين، سيتغلب الجمود على الحركة، وسيكون المعنى القريب هو المَعنى البعيد في ذات الوقت. سَيَسْتَقِرُّ أبو زيد بسَرُوج التي لن يغادرها قط؛ ويودعه الحارث الوداع الأخير، ولن يكون له منذئذ أن يُغَيِّرَ مكَانه: فهدف أسفاره الوحيد كان هو الالتقاء بأبي زيد. نهاية السفر هي في الوقت نفسه نهاية السرد؛ يسكنُ الزمن، ويتوقف المعنى وتتجمد الشمسُ، جريحةً ومُتَأمِّلَةً، في ركن من السماء.

كيف حدث كل هذا؟ سَنَخْتَبِرُ مرةً أخرى قُدْرَةَ الكلام. الكلامُ شبكة شديدة التعقيد ينبغي على الصياد أن يحركها بأقصى ما يمكن من الحذر، وإلا فإنه يجازف بأن يَعْلَقَ فيها ويَحْتَبِسَ. لن يكون أبو زيد في النهاية، رغم كل براعته ومهارته، سوى ساحر ارتدَّ عليه سحْرُهُ وقد أطلق قوى لن يستطيع السيطرة عليها. في المقامة الخمسين، يتظاهر بالتوبة أمام

(173) **مقامات الحريري**، ص. 287-2..

(174) المصدر نفسه، ص. 55-57.

(175) المصدر نفسه، ص 526-527. تجمَعُ المقامة السادسة والأربعون انواعاً عديدة من الألعاب الكتابية. هذا الاهتمام بالخط يعود حسب رأي T.Chenery إلى المشاكل التي أثارها تدوين القرآن، وكذا ما كُتبَ حول الحروف المُلْغزة التي تفتتح بها عدد من سور القرآن:
(**The Assemblies of al-Harîrî**. Edinburgh. 1 (1867). "Introduction". p. 92-97).

سكان البصرة المجتمعين، ويعلن أخطاءه السالفة، ويلتمس من الحاضرين أن يدعوا له كي يتقبَّلَ الله توبته. وبالطبع، لم تكن تلك سوى حيلة لابتزاز المال من مستمعين سريعي التصديق، غير أن أبا زيد يحترق إذْ يريد اللعب بالنار. التظاهر بالتوبة يَجُرُّهُ نحو توبة صادقة؛ يصير المُكَدِّي عديمُ الذِّمَّة زاهداً.

يراه الحارث مرة أخيرة في سَرُوج؛ يراقبه ويدرُسُ حركاته. فلربما لم يكن موقفه الجديد إلا دوراً جديداً، سيتلوه ضَحكٌ مُخَيِّبٌ للظن! لكن التحول المعتاد لم يَحْدُث، وبالتالي لم تحدث الحركة المُمَيِّزَةُ للمقاماتَ السابقة، حركة التورية. المفاجأة، هذه المرة، ناتجةٌ عن غياب المفاجأة، عن غياب التفاوت بين الكينونة والظهور.

أي نمط من العلاقة سيُقيمُ أبو زيد مع الكلام بعد توبته؟ لِمَنْ سيتوجه به، وقد صار الآن لا يبحث عن مقايضته بالمَال؟ وجد، في تَحَوُّله، مُخَاطَباً آخر: الله. لم يعد يتوجه الى مستمعين مُجَاملين وذوي نوايا طيبة، بل نحو نَفَسه ونحو الله فحسب. النتيجة: لم يعد مجال للأنواع السَالفة ولن نَسْمَعَ سوى الموعظة.

لم نَنْتَه بعدُ من توبة أبي زيد، التي ينبغي الانكباب عليها باهتمام أكبر لدراسة دلالتها ووظيفتها في السرد. ولكونها تندرج في سيرورة سردية، فعلينا أن ننظر إنْ كانت هذه السيرورة تهم مقامة واحدة فحسب أو تُغَطِّي مجموع المقامات.

الفصل الرابع عشر

مُنَاظَرَاتٌ ومُوازَنَات

العالَم الصَّغيرُ والعَالَم الكَبير

مقامات الحريري، عكس مقامات الهمذاني، **مُؤَلَّفةٌ**. فهي مُؤَطَّرَةٌ بمقدمة وخاتمة، وتتضمن كُلُّ مقامة منها، إضافة إلى العنوان، رقماً يجعل لها ترتيباً مع بعضها البعض. هكذا يقترح المؤلِّف ترتيباً للقراءة، وعلى القارئ، مبدئياً أن يتبعه. وإنْ لم يفعل، فهو مع ذلك مضطر لأخذه بعين الاعتبار حين تأويل الكتاب. من الضروري التساؤل عن سبب هذا الترقيم، الذي يُدْخِلُ وجودَه تصنيفاً وتَدَرُّجاً. نَدْلُفُ الى كتاب الحريري كما ندلف إلى شارعٍ كل بيت فيه ذو رقمٍ يُعيِّنُ موقعه في علاقته مع البيوت الأخرى. يمكن أنْ نَعْبُرَ الشارع حسب التسلسل العددي، أو الذهاب مباشرة إلى البيت الذي نرغب في التوجه إليه، غير أنه في هذه الحالة لابد أن تكون لنا معرفة مسبقة بالترتيب العام للبيوت.

سنقول إذن إن كل مقامة تَعْتَمِلُ فيها حركةٌ مزدوجةٌ: حركة جَاذِبَةٌ، تعزلها وتفصلها وتُغْلِقُها حول حدودها؛ وحركة نَابِذَةٌ، تنتزعها من الانكفاء والاستقلاَل والاكتفاء الذاتي. إذا نُظِرَ إليها منفصلةً، فهي تُكَوِّنُ كُلاً مستقلاً يحدده لقاءُ وافتراقُ الشخصيتين الرئيسيتين. لكن هذا الاستقلال الذاتي محدود لأن المقامة تقوم على شكل سردي يَتَجَسَّدُ كذلك في جاراتها. تتم قراءة المقامة الواحدة مصحوبةً بذكرى المقامات الأخرى حيث تظهر الشخصيتان ذاتهما لتُنْجزَا الأفعال المتكررة. هذه الأفعال تُكَوِّنُ الوَحَدَات السردية التي يَرْسُمُ تركيبُهَا حركةَ المقامَةِ. والمقامة، بدورها، واحدٌ من مُكَوِّنات المجموع الواسع الذي يؤلِّفه كتابُ الحريري.

وهكذا يوجد نظامٌ تَراتُبِيٌّ يمر من الوحدة السردية الصغرى (ونعني بذلك، لا وحدة غير قابلة للتجزئ، وإنما وحدة المعنى، مثلاً: اللقاء، التعرُّف، الافتراق، التي تدخل في تأليف كل مقامة) حتى مجموع المتن الذي تشكله الخمسون مقامة. المقامةُ، التي توجد في مستوى أعلى بالنظر إلى الوحدات الصغرى، هي في مستوى أدنى بالنظر إلى المجموع الذي تنتسب إليه. ينتج عن ذلك أن قراءة مقامة هي بالضرورة مَشُوبةٌ بما نعرفه عن المقامات الأخرى. البيت الذي نسكنه، يتأثر بصورة أو بأخرى، بالجوار ويتصل بالشارع عن طريق فتحات مختلفة. ما هو هذا التواصل؟ أي نوع من الرابط تُنْتِجُهُ هذه الانفتاحات التي تجعل كلَّ مقامة تُطلُّ على الأخريات؟ إذا كان من الواضح أن الوحَدات الصغرى تتسلسل داخل المقامة تبعاً لنَظام منطقي زمني، فهل الأمر كذلك بالنسبة للمقامات فيما بينها؟

لِنَقُمْ في البداية بمقارنة سريعة بين كتاب الهمذاني وكتاب الحريري. في الأول، كما نعلم، لا يظهر أبو الفتح في كل المقامات. أما عيسى بن هشام، فإنه إذا كان حاضراً باعتباره راوياً، فهو أحياناً، باعتباره مشاركاً في الفعل، غائبٌ عن العالم التخييلي. ذلك يعني أن "التعرُّف" الذي يُؤَسِّسُ ويضمن الاستمرارية، لا يلعب دوره طيلة الوقت. بالمقابل، فإن أبا زيد، في كتاب الحريري، حاضرٌ في جميع المقامات، ولا يتغيب الحارث إلا مرتين عن العالم التخييلي، في المقامتين الثامنة والأربعين والتاسعة والأربعين. فضلاً عن أن ذلك الغياب قد غيَّر شيئاً ما من بنية هاتين المقامتين، بجعلهما الحارثَ راوياً من الدرجة الثانية. في المقامة الثامنة والأربعين يكون أبو زيد هو المتكفل بالدرجة الأولى من الرواية، مما يعطي للافتتاحية إسناداً ذا درجتين: "روى الحارث بن همام عن أبي زيد السروجي[176]". وفي المقامة التاسعة والأربعين، الدرجة الأولى من الرواية غُفْلَةٌ: "حكى الحارث بن همام قال بلغني أن أبا زيد حين ناهز القبْضَةَ[177]. . . " يظل التَّعَرُّف مع ذلك مُؤَمَّناً بالوجود الدائم لأبي زيد، واستمرارية سُلُوكه المتَوَقَّع واللا متوقع في آن واحد.

تنضاف إلى هذا التجانس سمَةٌ هامة: لمقامات الحريري، على مستوى العالم التخييلي كما على مستوى الخطاب، **بدايةَ** و **نهايةً**. تُصَوِّرُ المقامةُ الأولى اللقاءَ الأول بين الراوي والبطل؛ وتصور المقامة الأخيرة فراقهما النهائي. نستطيع من الآن إبداء هذه الملاحظة:

[176] **مقامات الحريري**، ص. 537.

[177] المصدر نفسه، ص. 569. [ناهز القبضة: قرب من أن تقبض روحه].

الوَحَدتان السَّرْديتان اللتان تُؤَطِّران كلَّ مقامة من المقامات (اللقاء-الفراق) تؤطران كذلك الكتاب. يَسْتَنْسِخُ العَالَمُ الصغيرُ على مستواه نُقْطَتَيْ بدء وخاتمة العالم الكبير.

لنَتَمَعَّنْ في المقامة الأولى: يصل الراوي إلى مدينة صنعاء ويحضر مشهد واعظ يعظ الناسَ. بعد انقضاء خطابه، يتسلَّم ما منحه الناس من مال، ويبتعد خفْيَةً وينساب إلى مغارة. يبصره الراوي الذي تبعه متخفياً، وهو يأكل "مُثَافناً لتلميذ، على خَبز سَميذ وجَدْي حَنيذ. وقبالتَهُما خابيةُ نبيذ[178]". بعد لحظة من الدهشة الساخطة، يلتفت الراوي إلى التلميذ ويطلب إليه أن يكشف له عن اسم الواعظ الزائف. فَيَعْرِفُ إذ ذاك **لأول** مرة أن اسمه أبا زيد. هذه المعرفة ستغدو في المقامات الموالية "تعرُّفاً".

على طول العالَم الكبير، يتوالى إيقاع اللقاء والافتراق مع انقطاع مُنْتَظم في ختام كل مقامة. يَتَجوَّفُ الفضاءُ بين المقامات، والقفزة الهائلة التي تحدث من مقامة لأخرى تجعلنا نَعْبُرُ، دون مقدمات، وبضربة حظٍّ اعتباطية تماماً، من مدينة لأخرى. ويتخذ الزمنُ كذلك دلالةً خاصة؛ إنه زَمَنٌ سُكُونيٌّ، دون عمق، مجرد زمن تراكمي، قابل للتكرار، لكنه لا يُنْشِئُ شيئاً ولا يُنْضِجُهُ. لاشَيء أبعد عن المقامات من فكرة زمن مُتَرَاتِبَ، يتقدم نحو غاية، نحو حقيقة، بعدَ محاولات، ومُقاربات مثمرة قليلاً أو كثيراً. الفَعلُ السردي والفضاء والزمن (هذه العناصر الثلاثة وثيقة الترابط) تتميز بتَقَطُّع جذري.

غير أنه ينبغي إفْرَادُ حَيِّز خاص للمقامة ماقبل الأخيرة، التي يُبَلِّغُ فيها أبو زيد وصيته إلى ابنه. تعلن هذه المقامة عنَ موت الشخصية[179]، أو على الأقل موت السرد. من وجهة النظر هذه، فموقعها مناسب، ولا يمكن جعلها في مكان آخر. السرد، مثل حياة أبي زيد، في نهاية المطاف، واقتراب النهاية هذا هو في الوقت نفسه وَعْدٌ بقطيعة في المسار التكراري للأحداث.

وهكذا نصل الى المقامة الأخيرة التي تصف توبة أبي زيد. نعلم كيف حَدَثَتْ؛ يعترف أبو زيد في مسجد البصرة بخطاياه ويلتمس من مستمعيه- إذْ لدعاء البصريين فضيلةٌ خاصة- أن يدعوا له كي يتقبل الله توبته. يُستَجابُ الدعاء ويُحسُّ البطل بأنه صار شخصاً آخر. لاشيء في المقامات السابقة يُهَيِّءُ لهذه التوبة: تنبثق الحقيقَةُ فجأة مثل شهاب؛ إنها لا مُتَوَقَّعَةٌ

(178) المصدر نفسه، ص. 15.

(179) موت رمزي، لأن أبا زيد سيُعْلِنُ "توبته".

تماماً، مثل يوم الساعة، الذي لا يتعلق انبثاقه إلا بالمشيئة الإلهية. صحيح أن توبة البطل تتبع الدعوة التي ابتهل بها البصريون لله؛ وعلاقة العلة بالمعلول تربط بين الحدثين. لكن لا ننْسَ أنها سببيةٌ داخل **هذه** المقامة، لا المقامات. مرة الأخرى، تتميز الحركة العامة لكتاب الحريري بمَدٍّ وجَزْرٍ مُنْتَظِمَيْن؛ إن بداية كل مقامة هي إعادةٌ، صباحٌ جديدٌ، حتى وإنْ ذكَّر بالصباحات السالفة.

هل هناك سبب لهذا التأليف الخاص؟ هل يمكن موازنته برؤية للتاريخ؟ إذا سلَّمنا بأنه "في منظور المؤرخ العربي الكلاسيكي، يبدو التاريخ، لا تتابعاً، بل تجاوزاً لإعادات جديدة[180]"، فنحن مدعوون لملاحظة الإيقاع ذاته في **المقامات**. نقول، تبسيطاً، إنه بالنسبة للمؤرخ الكلاسيكي، هناك لحظةٌ قوية، أولى، متميزة بالبعثة النبوية[181]. وسيكون يوم الحساب لحظةً قويةً ثانية ستظهر في آخر الزمان وتُنْهي التاريخ. بين هاتين اللحظتين، يتميز التاريخ بالتَّرَجْرُج، وانعدام اليقين وغياب منطق ثابت بين الأحداث. يمكن لما بين اللحظتين أن يستمر ويغيب في مسار لا يملك إلا اللهُ القدرةَ على إيقافه. إنه مشهدٌ مُمَاثِلٌ تدعونا إليه **المقامات**: هناك حقاً بدايةٌ، ونهايةٌ، لكن في المسافة بينهما، يتقطع الخيطُ السَّرْدي باستمرار، وتتكرر المغامرة ذاتها. بإمكانها أن تتكرر إلى ما لا نهاية، لكن المؤلِّف، في لحظة مُعَيَّنَة، يُقَرِّرُ إيقافها. لماذا هذا التوقيف في المقامة الخمسين؟ هل هي مجرد مصادفة، أم ينبغي البحثُ عن معنى لهذا العدد؟

البداية والنّهايَة

حين نتفحص طائفة من النصوص مجموعةً في كتاب، فمن الضروري التساؤل عن الترتيب الفضائي الذي تُكَوِّنُهُ مع بعضها البعض. تظهر شيَاتٌ دَالَّةٌ مختلفة، في حالة ما إذا كان الموقع في البداية، أو الوسط، أو النهاية. ينبغي كذلك الانتباه إلى الانتظامات أو عدم الانتظامات في ترتيب النصوص حسب النوع الذي تُجسِّده. من المعلوم أن بداية ونهاية نص ما هي مواقع استراتيجية حيث يتمركز المعنى وحيث يبتدئ ويتمُّ الأثر المتَوَقَّعُ. لم يكُفَّ

(180) عبد الله العروي: La crise des intellectuels arabes, Paris, 1974, Maspero, p.33.

(181) المرجع نفسه، ص29-30؛ محمد أركون:
Contribution à l'étude de l'humanisme arabe au IV/X siècle , op.cit., p.16 et p.332.

دارسو الشعر العربي، بعد ابن قتيبة، عن أن يوصوا الشعراء بتجويد ابتداء ومقطع قصائدهم، وهما نقطتان حساستان في توجيه انتباه القارئ ورضاه[182].

يحتلُّ الوعظ في المقامات حيِّزاً كبيراً. يمكن المجازفة بالقول إنه يحتل المرتبة الأولى في ترتيب الأنواع التي التزم بها الحريري. هذا لا يعني أن الأنواع الأخرى ليست مُمَثَّلَةً بنفس الدرجة من التمثيل؛ وإنما يعني ذلك أن توزيعها ليس نفس التوزيع. أهمية الوعظ ناجمة عن توزيعه الخاص في الكتاب. ستُّ مقامات من بين الخمسين مقامة، هي مقاماتٌ وعظية: الأولى، والحادية عشرة، والواحدة والعشرون، والواحدة والثلاثون، والواحدة والأربعون، و(هذه حالة تنبغي معالجتها على حدة) الخمسون. لدينا هنا ترتيباً دقيقاً جداً يُقَسِّمُ الكتابَ الى خمسة أجزاء كلٌّ واحد منها، المُتَضَمِّن لعشر مقامات، يُفْتَتَحُ بمقامة وعظية. هذا التوازن الجميل يبدو عليه الاختلال في النهاية: كان من اللازم أن لا تكون المقامة الأخيرة وعظية، أو كان ينبغي أن تكون متبوعة بمقامة أخرى تكون وعظية. نحن، في الواقع، أمام مقامة مزدوجة، أي مُؤَلَّفَة من قسمين ذَوَيْ أهمية متساوية يمكن لكل واحد منهما أن يكون خاتمة المقامة. من الضروريِّ تقديم تلخيص عنها لإضاءة نقطة لا يبدو أنه قد تمَّ إدراكها حتى الآن.

يقصد الراوي جامع البصرة حيث يجد أبا زيد يمتدح هذه المدينة. وبعد أن ينتهي من تقريظه يطلب أبو زيد من مستمعيه الدعاء له. و البقية معلومة. ما تنبغي ملاحظته، هو أن الصَّديقَيْن، كما يحدث في آخر كل مقامة، كان لهما حديث خاص قبل أن يفترقا. مَنْ قرأ الحريري قليلاً، يعلم أن المقامة ينبغي عادة أن تنتهي بافتراق الشخصيتين الرئيسيتين. غير أن الأمر هنا مختلفٌ تماماً؛ يستمر خيط النص في الاسترسال. يحكي مسافرون للراوي أن أبا زيد قد صار زاهداً. فيسافر للقائه ويُبْصِرُ به في جامع سروج، منفرداً عن كل صاحب. وحين يَحُلُّ الليل، يذهب معه إلى بيته؛ وبعد صلاة الفجر، يفترق الصديقان.

هذا القسم الثاني وحده يؤلف مقامةً كالمقامة الأولى تماماً. كلتاهما تقومان على الشكل نفسه. ينضاف إلى هذا أنه على عكس ما يحدث في المقامات الأخرى، فلدينا هنا، ليس لقاءان فحسب، بل مكانان مختلفان للقاء (البصرة وسَرُوج). فضلاً عن أن كلا القسمين، كما هو الشأن في كل مقامة، مبنيان على خطاب، مَدْحِيٌّ في القسم الأول، وعْظِيٌّ في

(182) انظر، مثلا، ابن رشيق، العمدة، I، ص. 191.

الثاني. ليس هذا كل شيء: مهما تَسَمَّتْ المقامةُ الخمسون **بالمقامة "البصرية"** (البصرة هي مدينة الرَّاوي والمؤلِّف)، فهذه التسمية لا تناسب إلا القسم الأول. لو فُصِلَ القسم الثاني عن الأول، لَسُمِّيَ دون ريب **بالمقامة "السَّرُوجية"**، خاصة وأن سَرُوجَ، موطن أبي زيد، لم تَدُرْ فيها أحداث أيٍّ من المقامات التسع والأربعين. والسبب أن هذه المدينة، طوال القسط الأكبر من المدة السردية، كان يحتلها الرُّوم[183]، وذلك ما يُعَلِّلُ تجوال أبي زيد حتى استرداد المسلمين للمدينة.

كتب الحريري واحدة وخمسين (!) مقامة[184] كي يبدأ كتَابُه وينتهي بموضوع وعظي، وبالتالي التذكيرُ بالأمانة بين الله ومخلوقاته. فضلاً عن أن موضوعة العودة لها عدة تأويلات: ينتصر الإسلام من جديد في سروج بعد فترة غياب تميزت باجتياح الصليبيين؛ يعود أبو زيد الى مسقط رأسه، وفي الوقت ذاته، يعود إلى صدْق الإيمان. وهكذا فهناك مُمَاثَلَةٌ لافتة للنظر بين مصير البطل ومصير مدينته. في حين أنَ المقَامة الأولى تَعْرِضُ بعُنْف انفصالَ الكينونة عن الظهور، فالمقامة الأخيرة تطرح توافقهما؛ لم تعد للقلوب الشَّفَّافَةَ أسرارٌ. تعني التوبة إذ ذاك زوال الانشطار الداخلي، ونهاية الفجوة بين الخطاب والسلوكَ. يمتثل أبو زيد قلباً وقالباً للموعظة التي ألقاها في المقامة الأولى والتي كان قد خانها فوراً بسلوكه الفاضح.

نحن أحرار في أن نرى في مغامرة شخصية ما، صدى لهموم أثارتها مغامرةُ الجماعة. من المعلوم أن الوعي والفكر الكلاسيكيين قد عَانَيَا من مصير الوحي الذي دُوِّنَ في بداية التاريخ، والذي بعد أن اتُّبِعَ لفترة وجيزة، خانه حُمْقُ البشر باستمرار. ومهما يكن من أمر، فقد نشر الحريري كتابه في مطلع القرن السادس الهجري. يتألف هذا الكتاب من خمسين (أو واحدة وخمسين!) مقامة، مقسمة الى خمسة أجزاء. خمسون عَشْرِيَّةً، أو خمسة قرون تفصِل الحريري عن حَدَثِ الهجرة....

(183) **مقامات الحريري**، ص. 567. في الواقع، يتعلق الأمر بالفرنج، كما يلاحظ ذلك كلود كاهن: "لونظرنا للأمور من الشرق [...] لم ير المسلمون في "الفرنج" إلا نوعاً من الروم البيزنطيين الذين كانوا في حرب معهم، دون ضرر كبير، منذ أربعة أو خمسة قرون".
(**L'Islam, des origines au début de l'empire ottoman**, Paris, 1970, Bordas éd.. p.221).

(184) نقترح هذا العدد آخذين بعين الاعتبار أن المقامة الأخيرة مقامة مزدوجة.

القَضيـة

إذا كانت **المقامات**، رغم تكرار عودة الشخصيتين الرئيسيتين، لا يبدو فيها تَدَرُّجٌ سردي، فإن ذلك لا يمنع من انعقاد صلات موضوعاتية من مقامة لأخرى. صحيحٌ أن الكتاب يعطي انطباعاً بأنه فسيفساء من الشَّذَرات والقطع التي يمكن فصلها عن المجموع وتحتفظ، مع ذلك، بمعناها. غير أنه ينبغي إضافة أن كل قطعة، لمجرد اندراجها في مجموع، تصير مُكَوِّناً من المكَوِّنات وتدخل في علاقة تَشَابُه وتَقَابُل مع القطع القريبة أو البعيدة. رأينا منذ قليل أن المقامة الأخيرة في تقابل مع المقامة الأولى لأَن سلوك أبي زيد يصبح إيجابياً بعد أن كان سلبياً. إن توبة الشخصية وعُبُورَها من موقف دنيء إلى موقف جدير بالتقدير يَحْدُثَان في النص بواسطة الاستئناف المعكوس لعناصر البداية. لكتَاب الحريري تركيبٌ حوَاريٌّ، مما يجعل كُلَّ شَذْرَة في جدال مع شذرة أخرى. كل لحظة منَ لحظاَت النص مُشْرَبَةٌ بالمناظرة.

فلْيَكُنْ دينارٌ. يمتدحه أبو زيد ويهجوه[185]. الشيء ذاته يظهر بوجهين، جَذَّاب ومُنَفِّر. لنلاحظ أن الأمر يتعلق هنا بقطعة نقدية وأن لها، لذلك، وجهين مختلفين؛ ويتلَقى أبوَ زيد، مكافأة له، دينارين، دينار لكل وجه من وجهي العملة التي وَصَفَها. الشيء ذاته يتحول إلى ضده، أشبه ما يكون بالنص الذي يكون له معنى إذا قُرِئَ من اليمين إلى اليسار، ومعنى آخر إذا قُرِئَ من اليسار إلى اليمين.

قد تستهدفَ المناظرة، إما الوجهين المتناقضين لشيء واحد، وإما شيئين مختلفين لهما سمات متعارضة. يجب أن تكون شخصيتان حاضرتين، وتكون لهما آراء مختلفة حول شيء واحد أو شيئين. يمكن بالطبع لشخصية واحدة أن تَزْدَوِجَ وتقومَ المناظرةُ على ازدواجها. في المقامة الثالثة والأربعين، يتواجه أبو زيدَ وفَتًى يَافِعٌ في نَقاش حول الزواج (سيظهر فيما بعد أن أبا زيد لم يكن يناقش سوى نفسه): أينبغي الزواج من بكْر أو من ثَيِّب؟ يطلب أبو زيد النصيحة منْ أوَّل شخص يصادفه في طريقه، فتى يافع (نتعرفَ هنا على موضوعة اليافع الذي يُلَقِّنُ الدرَوس لَشيخ). يمتدح الفتى البكرَ والثيبَ، غير أنه لما كانت مزاياهما متساوية، يظل أبو زيد في حيرة ولا يعرف مَنْ يختار منهما. ولا تزول حيرته حينما يشرع اليافع في تَعْدَاد مساوئ نَمَطَي المرأة اللذين كان يمتدح آنفاً محاسنهما. كيف يمكنه الاختيار بين امرأتين تتوازَن محاسنهما ومساوئهما؟ هناك مقدارٌ متساوٍ من الأسباب التي تدفع الى الرغبة في هذه

(185) مقامات الحريري، ص. 27-30.

أو تلك ورفضهما. كان أبو زيد يعتقد، باستشارته لليافع، بإمكان حسم المسألة التي تُقْلقُهُ، غير أنه بعد المناقشة، يظل أكثر تردداً؛ في مفترق طريقين لم يجد أحداً يهديه أَيُّهُمَا ينبغيَ أن يَسْلُكَ.

المناظرة، في نهاية الأمر، لا تُفْضي لشيء. صحيح أن هناك مواجهةً بين وجهتي نظر، لكنها ليست مواجهة جدلية تُفْضي إِلَى حَلٍّ مُخَلِّص. في المقامة الثانية والعشرين، تجري موازنة بين كُتَّاب الإنشاء وكتَّاب الحساب. يمنح أبو زيد الأفضلية لكُتَّاب الإنشاء، ثم يُغَيِّرُ رأيَهُ ويمنح الأفضلية لكُتَّاب الحساَب. تتساوى الوظيفتان في نظره وهو عاجز عن إعلان تفوق واحدة على الأخرى. يمكنه فحسب أنْ يَزِنَ الرأي ونقيضه، ويعدد محاسن ومساوئ كلٍّ منهما.

أي دور يلعبه القارئ في المناظرة؟ إنه مُلْزَمٌ ضمنياً بتقديم جواب انطلاقاً من حجج الخصمين، غير أن المعيار الذي سيتيح له الحكم غير متوافر. أينبغي، مثلا، التعامل مع الآخرين بروح الكرم والإيثار، أم ينبغي اتخاذ سلوك يَرُدُّ بالمِثْل على سلوك الآخرين[186]؟ لكن من الذي سيتكفَّل بجعل الكفة تميل إلى هذا الجانب دونَ ذاك؟ تبدو المناظرة **قضية**[187] أيْ مشكلةً تكون صياغتها دقيقة، غير أن حَلَّها يظل مُعلَّقاً وغير جازم. لاحظ باحثون جامعيون وجود المناظرة في بعض مقامات الحريري[188]، لكنهم لم يلاحظوا أن مجموع كتاب الحريري مُشْبَعٌ في الواقع بالمناظرة[189]. إذا لم نأخذ بالحُسْبَان الاتجاهَ الثُّنائيَ القطب لكتاب الحريري، فقد لا نرى نمطَ النظام الذي يُمَيِّزُهُ والقائم على المواجهة بين وجهتي نظر يؤدي تناظرهما الى أن تُلْغِي كُلٌّ منهما الأخرى أو تقوم بتَحْيِيدهَا.

(186) هذا هو السؤال الذى تطرحه المقامة الرابعة.

(187) كما كتب يولس: " خصوصية شكل **القضية** أنه يطرح سؤالاً دون أن يستطيع تقديم الجواب، وفي أنه يفرض علينا ضرورة الحكم لكن دون أن يتضمن القرار ذاته- إنه الموقع الذي توزن فيه الأمور لكنه ليس موقع نتيجة ذلك الوزن".

(Formes simples, op.cit., p.151).

(188) H. Massé:" Du genre littéraire "débat" en arabe et en persan", **cahiers de civilisation médiévale**, IV, 1961, p.143; I. Geries: **Un Genre littéraire arabe: Al-mahâsin Wa-l-Masâwi'**,Paris, 1977, Maisonneuve et Larose éd., p.143.

(189) السرد مبنيٌّ بحيث أن سلوك أبي زيد يثير لدى الحارث (والقارئ) ردَّ فعل معقَّد، مزيجاً من العواطف المتناقضة. في المقامة السابعة والعشرين، مثلاً، يُضلُّ الحارث ناقةً ويذهب في طلبها؛ فيلتقي بأبي زيد الذي يَسرق منه فرساً. ونهار الغد يعثر الحارث على ناقته، يركبها شخص مجهول؛ فيشتبك بينهما خصام ينهيه الوصول المفاجئ لأبي زيد لصالح الحارث. يستردُّ هذا الأخير ناقته، لكن عليه أن يتخلى عن فرسه؛ فلا يعرف حينئذ أيلوم أبا زيد أم يشكره.

الأدبُ باعتباره قضية

لا يمكن أن نتوقع من جانب أبي زيد موقفاً ثابتاً في الظروف المختلفة، لأنه حين يؤكد شيئاً، يمكن أن نكون واثقين من أنه في مكان آخر (في المقامة ذاتها أو في مقامة أخرى) سينفيه. لقد لاحظنا آنفاً لعبة المرايا هذه حيث الانعكاس هو في الوقت نفسه تكرار وعكسٌ، عند الهمذاني وأبو المطهر الأزدي وابن ناقيا وابن الحجاج وشعراء الكدية، باختصار عند كل المؤلفين الذي جعلوا من المناظرة مادة لتأليفاتهم. ولأن المناظرة تُفْضي إلى طريق مسدود، فلا ينتج عنها، كما رأينا أيضاً، أي تقدم وأي انفتاح.

إن ضرورات الفعل السردي تفرض، رغم ذلك، الاختيارَ بين حَدَّي البديل. لكن الاختيار ليس إلا مؤقتاً، والحدُّ المقْصَى يتم اختياره في مناسبة أخرى. حين يتذكر أبو زيد مسقط رأسه يَسْفَحُ الدموع وتَلْتَاعُهُ الحسرات[190]. لكن ذلك لا يحدث دائما: قد يُبْدي آراءً مُخَالفَةً ويدعو إلى السفر[191] ويعلن أن الوطن هو كل أرض ينال فيها المرء الرضا والكَرامة[192]. حبُّ الوطن مُسَاوٍ لحُبِّ العالم الشاسع؛ هنا أيضاً، تتوازن الحجج التي يقوم عليها الموقفان، ومن المستحيل تغلَيب أحدهما على الآخر. وبعبارة أخرى، لاشيء يضيع في **المقامات**: المنظور المُهْمَلُ يعود إلى الظهور من جديد لاحتلال الواجهة.

يفرض السرد في كل لحظة اختياراً يتمُّ بين إمكانيتين لا يمكن تَحْيِينُهُمَا في آن معاً. (الباب الذي نطرق إما أن يُفْتَحَ أو لا يفتح، ولا يمكن أن ينفتح ولا ينفتح في الوقت ذاته). وتَحْيِينُ إمكانية يَحْكُمُ على أخرى بأن تبقى في الظل؛ السردُ في مساره يقوم، بانتظام، باختيَار بين حَدَّيْ خيَار[193]. مثالٌ: يُؤَلِّف أبو زيد في المقامة السادسة رسالة إحدى كلماتها مُعْجَمَةٌ والأخرى غيَر مُعجمة. تنال الرسالة إعجاب الوالي الذي يَعْرِضُ على أبي زيد أن يَلِيَ ديوان الإنشاء. كان بطلنا إذ ذاك أمام خيار، فعليه أن يقبل أو يرفض العرض الذي اقْتُرِحَ عليه. يرفض لأنه يُفَضِّلُ "جَوْبَ البلاد مع المَتربة[194]" على أن يخضع لأهواء الولاة، ويَسْقُطُ بذلك أحَدُ حَدَّي الخيار. لكنه في المقامة السادسة والعشرين، وإزاء وضع مشابه، يقبل

(190) **مقامات الحريري**، ص. 135-136، 402، 472.

(191) المصدر نفسه، ص 579-580.

(192) المصدر نفسه، ص. 293-294، 436-437.

(193) أنظر: G.Genette:"Vraisemblance et motivation", **Figures II**, **op.cit.**, p.93; C.Bremond: **Logique du récit**, **op.cit.**,p.131.

(194) **مقامات الحريري**، ص. 60.

جاعلاً في الصَّدارة الحدَّ الذي أسقطه في المقامة السادسة. إنها من جديد رسالةٌ رقْطاء (حيث يتعاقب حرف مُعْجَم مع حرف غير معجم) هي التي أثارت انتباه الوالي؛ فيقبل أبو زيد أن يرتبط به ويقضي أعواماً عديدة في خدمته. وهكذا تتبع المقامتان الخطَّ السردي نفسه حتى المفترق، وانْشعَاب تَتكفَّلُ مقامةٌ من المقامتين بحَدٍّ منْ حَدَّيْه.

يمكن لتأرجح الشخصية هذا، في مستوى آخر، أنْ يُنيرَ موقفه تجاه عَالَم الأدب. لا ينتسب أبو زيد إلا جزئيا لهذا العالم، ولا يندمج فيه إلا نصفَ اندماج. قدماه على عالمين، يَعْبُرُ من أحدهما إلى الآخر؛ هناك دائماً عَتَبَةٌ عليه اجتيازها في اتجاه ثم في الاتجاه الآخر.

وبالمقابل، فالحارث ينتسب بالكامل الى عالم الأدب. في كل مكان هو في عالم معروف ولا يحتاج إلى بذل أيِّ جهد ليقبله أولئك الذين يتصل بهم. يَنْسُجُ له الأدب نسيجَه على امتداد المكان ويَتَلافَى الفجوةَ والتشتت. دائماً يقوده التنقلُ المُنْسَجم والخالي من الصدمات نحو أصحاب نجهل أسماءهم يتبدّلون من مقامة لأخرى، لكنهم ليسوا أبداً غريبين عن أفقه. و إذ يقبلونه فَوراً، فهو لا يحتاج، كيْ يُعْتَرَفُ به، إلى مجهود اقتراب؛ الجماعةُ مُتكوِّنةٌ سلفاً ويندمج فيها دون صعوبة. مَنْ تآلفَ تَعارَفَ. والأدب الذيَ يجمعهم يجعل بينهم من القرابة ما يُصْبِحُونَ معه قابلين لتعويض بعضهم البعض ويماثلون "أسنان المشط[195]". لكن الأدبَ لا يتيح الاندماج إلا لأنه يقوم على الإقْصَاء. على تلك الخلفية المُعْتمَة تلمع النجوم، ولا يمكن الظفر بالانسجام الداخلي إلا بتحديد فضاء أثيري وفي حمايته. أسنان المشط تُشكِّلُ سياجاً، حداً مُرْهَفاً يحفظ الجماعة من تطاولات العالم الخارجي. لا يجد الحارث صعوبة في اجتياز هذا الحد، لأنه على مستوى واحد مع أصحابه في الفضاء المَحْميِّ.

ليس الأمر كذلك عند أبي زيد، الذي هو في كل الظروف، كائنُ العَتَبَة والاتصال والانفصال. موقف الجماعة تجاهه موقفٌ مزدوج؛ فهو مقبول ومرفوض، يثير الإعجاب بكلامه والاحتقار بأسْمَاله. لنلحظ المسارَ المزدوجَ الذي يُنْجزُهُ في كل مقامة: يَحُلُّ فجأة في عالم الأدب، ثم ينسحبَ إلى منطقة الظل اللاَّمُسَمَّاة التيَ جاء منها. مَدٌّ وجزْرٌ، لا يمكن الإمساك به، ومتمرِّدٌ على الأدب الذي هو مع ذلك المصدرُ الرئيسي لعيشه. يجري استقباله في البداية على مَضَضٍ، وما أنْ ينطق في فصاحة بالقيم التي تتمسكُ بها الجماعة حتى يُحْتَفَلُ

(195) المصدر نفسه، ص. 32.

به، لكن حين يُلتَمسُ منه البقاء، يصير جَمُوحاً، وينْفَلتُ متعللاً بأشكال من المعاذير. لا يبقى سوى لحظة تَبَادُل: المال مقابل خطاب رائع؛ ثم يَرُوغُ من المحسنين إليه الذين يشعرون بشيءغير قليل من المَرارة وهم يرونه يغادر، لأن انفصاله لا يعني فحسب أنه لا ينتمي إلا جزئياً لعالمهم، بل لأن الأدب الذي يعتبرونه غاية، ليس إلا وسيلة لديه.

لا يتكلم أبو زيد أبداً **بدون مقابل**؛ كلامه لا يُعبِّرُ عنه بل عن مُستَمعيه. إنه يُؤلِّف خطاباته تبعاً لمصالح وأذواق أولئك المستمعين. ويتكلم، إذا صح القول، بالوَكَالة، نيابة عن الآخرين[196]. وبهذا فهو على مسافة مما يقول، ولا يلتصق إلا استثنائياً بالكلمات التي ينطق بها. الأدب لديه أداة تبادل؛ يخصصه لزبائن يُقَدِّرونه و لا يماطلون في دفع الثمن الواجب أداؤه. يعرف، في كل حالة، المنتوج (وعظ، أُحْجية، مدح، لَعبٌ لفظي...) الملائمَ للجمهور. وبعبارة أخرى، لديه حسٌ ثاقبٌ بالدورات الاقتصاديةَ وقوانين السوق. نتيجة لذلك، لا يُزَحْزِحُ الأدبُ المعتقدات، بل لا يفعل شيئاً سوى تقديم تأكيد لما كان المُخَاطَبون يعرفونه سلفاً.

هل حدًّا التبادل مُتكافئان؟ لن ندهش إذا رأينا **المقامات** تفتح نقاشاً واسعاً بين الأدب والثروة. يمر النقاش بمنعرجات يبدو لنا من المهم تتبعها. في المقامة الثالثة والأربعين، يسافر البطل والراوي في اطمئنان وهما يتبادلان الحديث. يندهش الحارث لفصاحة أبي زيد، فيأخذ في امتداح الأدب ويُفَضِّلُه على الثروة، و بالمقابل، فأبو زيد يفضل الثروة، تَمَسُّكاً بموقفهما إلى أن وصلا لقرية حيث صادفا فتى شاطراً (وهكذا ستُعَبِّرُ الحكمةُ عن نفسها مرة أخرى على لسان فتى). فيسأله أبو زيد عن قيمة الأدب في السوق؛ يُعَدِّدُ الفتى أنواعَ الأدب ويؤكد أن أياً منها لا يمكن مبادلته بالأطعمة الموجودة في السوق[197]، حاكماً بذلك لأبي زيد في مناظرته مع الراوي. الموقفان ليسا على قدم المساواة كما في القضية، لأن أحدهما يبدو في مواجهة التجربة بدون أساس وبالتالي غير ملائم. غير أن أبا زيد ذاته، في مقامة أخرى، الثامنة والثلاثين، يعلن رأياً آخر: يرفع الأدب الى الأوج ويشجب مَنْ ليسوا على رأيه. تظل المشكلة قائمة، ونجد أنفسنا من جديد أمام قضية.

تطرح **المقامات**ُ خاصيةَ أنها لا تُقَدِّمُ فحسب عَيِّنَةً من مختلف أنواع الأدب وإنما أيضاً

(196) أنظر: R. Barthes: S/Z,op.cit.,p.157-158.

(197) رأينا آنفاً (أنظر فيما سبق، ص.62) هذه الموضوعة في رسالة للهمذاني.

تفكيراً في الأدب، في وظيفته، بل وفي علة وجوده. الأدب يُعلِّمُ، ويُسَلِّي، ويُخَلِّدُ الحكايات المَثَلِيَّةَ، ويُذَكِّرُ، على شكل مواعظ، بواجبات الإنسان نحو أخيه الإنسان ونحو الله، ويفتح أبواب الدواوين ويُحَوِّلُ بعصاه السحرية، الكائنات والأشياء. لكنه رغم هذه الاستعدادات الطيبة المُعتَرَف له بها بالإجماع، يعيش أزمة عميقة ويعاني من داء دفين. تقول **المقامات** إن جيل الكرام قد انقرض[198]. نَفْهَمُ من ذلك أن رعاية الأدب لم تعد كماً كانت. صارت المبادلة مستحيلة، أو على الأقل إشكالية: لم يعد العرض يستجيب لأي طلب. هذه الرؤية التشاؤمية ليست مع ذلك إلا وجهاً من أوجه المناظرة التي تخترق **المقامات**. مهما بلغ أبو زيد من الرثاثة فهو يتعيَّشُ من كلامه الذي يطْمُرُهُ أحيانا بسيْلٍ من الذهب والفضة.

على أن أزمة الأدب ليست مرادفة للاحتضار. الأدب شَرَهٌ ويَزْدَرِدُ كُلَّ ذلك الذي يُؤَشِّرُ إلى عُقْمه ولا جدواه. يَسْتَمِدُّ منْ أعراض دائه دواءً ناجعاً وصحة جديدة. حين ينطق أبو زيد بخطابَ حول إفلاس الأدبَ، فإنه يَشُدُّ إليه اهتمام المستمعين وكرمهم[199]. هجاءُ الأدب متسببٌ حتماً للأدب الذي لا يقوم آنذاك إلا بتوسيع نطاق هيمنته. هذه نتيجة لايبدو أن ناقداً لاحقاً للحريري، هو ابن الطِّقْطَقِي (القرن السابع)، قد أدركها.

المؤلِّف المزدوج

يحكم ابن الطِّقْطقى على الكتب من زاوية الفائدة، بادئاً بكتابه **الفخري** الذي يتألف من سيَر الخلفاء ووزرائهم حتى زمن المعتصم. يقول إن فيه استشهادات تحيل على الأدب[200] "ويُسْتَفَادُ منه قواعد السياسة، وأدوات الرِّيَّاسة[201]". وحين يتناول أشهر كتابين في عصره، **الحماسة** و**المقامات**، يقارنهما **بالفخري** ويصل إلى أن هذا الأخير "أنفع[202]". ولا تتضمن **الحماسة** فائدة أخلاقية إلا في واحد من أقسامها؛ فلا يُسْتَفَاد منها إلا التَّأَنُّسُ بالمذاهب الشعرية[203]. أما **المقامات**، فالفائدة الوحيدة التي تُجْنَى منها مُنْحَصِرَةٌ في الوقوف

(198) **مقامات الحريري**، ص. 85.

(199) أنظر المقامتين التاسعة والثامنة والثلاثين.

(200) **الفخري**، ص. 11.

(201) المصدر نفسه، ص. 13.

(202) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(203) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

على أنواع النثر والشعر[204]. ويضيف ابن الطقطقي إن **المقامات** "فيها حكَمٌ وحيَلٌ وتجارب" لكنها مبنية على السؤال والاستجداء والتَّحيُّل القبيح على تحصيل النزر الطَّفيف[205]". **المقامات** إذن قضية "إن نفعت من جانب ضَرَّت من جانب[206]". ولأن بلاغتها ذات وجهة مُشينَة، فينتج عن ذلك أن مزاياها (الاستيتيقية) وعيوبها (الأخلاقية) متساوية.

هل هذا رأي أصيل؟ ماذا فعل ابن الطقطقي إن لم يكن تكرار ما قيل سلفاً في كتاب الحريري نفسه؟ لنلاحظ أن مؤلِّف **الفخري** يُؤَسِّسُ حكمه على شخصية أبي زيد، وهو، كما نعلم، مُكَدٍّ ذو بلاغة ناصعة. غير أنه لا يرى أن هذا الازدواج الذي يتأسَّف له هو في صميم تفكير النص، وهو لذلك أثرٌ من اثار القراءة الذي سجَّله وحَدَّدَهُ النصُّ ذاته. إن سخط ابن الطقطقي لا يمكن أن يستفيد من سلامة الضمير التي تمنحها المفاجأة؛ بل هو فحسب صَدًى للسخط الذي يشهد عليه نص المقامات فيما يتعلق بالوضع البائس الذي آل إليه الأديب الذي لا يتعيش إلا من كلامه. وبعبارة أخرى فإن نقد ابن الطقطقي حاضرٌ صراحةً في **المقامات**.

قُرُونٌ بعد ذلك، ستكون لرينان نظرة مُعَاكسة لنظرة ابن الطقطقى، لكنها بنفس الجزئية والتَّحيُّز. يقول رينان إنه "في نظر العرب [...] ليس أبو زيد أبداً شخصاً مُحتَقَراً[207]" لا يكفي القول بأن ابن الطقطقي يكذِّبُ هذا الرأي؛ بل لابد أيضاً من تحديد أن **المقامات** تُناقضهُ، لأنها تُمثِّلُ البطلَ جديراً بالإعجاب والاحتقار في وقت واحد. إن ابن الطقطقى ورينان، بغضِّ النظر عن المسافة التاريخية الهائلة التي تفصلُ بينهما، وبغض النظر عن دوافعهما المختلفة، يلتقيان في نقطة محددة: تَجَاهُلُ البناء الحِوَاري لكتاب الحريري، وهو تجاهلٌ ناتج عن التثبيت على صورة البطل.

مهما كان وضع أبي زيد، فهو قبل كل شيء مُشَارِكٌ في لعبة تحتاج كي تَتمَّ إلى كل اللاعبين. فهو، من وجهة النظر هذه، ليس أكثر أو أقل أهَمية من الراوي الذي، وَهو يروي الأحداث، يُعَلِّقُ عليها حسب منظور خاص. لذا فإن كل حكم من مستوي إيديولوجي على

(204) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
(205) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
(206) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
(207) "Les Séances de Hariri" op.cit., p.294.

الكتاب ينبغي أن يَأخُذَ بالحُسْبَان علاقةَ الموقفَيْن المتناقضين والمتكاملين اللذين يتواجهان فيه. سيكون من الخطأ الجسيم إصدار حكم على المؤلّف بالاقتصار على وجه واحد من وجوهه. إن مغزى الكتاب، أو إذا شئنا معناه، يكمن في حوار اتجاهين متضادين، وفي تعايش موقفين يتوازنان بشكلٍ تام.

صِيغَة التفْضِيل

لن يكون بحثنا في المناظرة تاماً إنْ لم ندرس ظاهرة من ظواهر الكتابة، صيغة التفضيل التي تستعملها **المقامات** بوفرة تدفع إلى التسليم بأن الكلام عن شيء في هذا الكتاب هو حتماً مفاضلتهُ بشيء آخر. التشْبيه، في شعر المُحْدَثين، ليس صورة بلاغية فحسب، بل هو أيضاً نوعٌ مستقل، مثل المديح والهجاء. ونلحظ عند ابن المعتز هذا الإعلاء للتشبيه إلى رتبة نوع: ابن المعتز يُشبِّهُ مثلما الآخرون يمدحون أو يهجون[208]. وندرك حينئذ كيف أن واحدة من مقامات الحريري، المقامة الثانية (كل مقامة، كما نعلم، تدور حول نوع من الأنواع) يحتل التشبيه فيها الجزء المركزي.

غير أننا لا نبحث عن لفت الانتباه إلى التشبيه باعتباره نوعاً. ما نريد الإشارة اليه، هي تلك العادة الأسلوبية التي تقوم، حين وصف شيء من الأشياء، على القول بأن هذا الأخير، ليس مُساوياً لشيء آخر (هذا ما يهدف اليه التشبيه)، بل متفوِّقاً على شيء آخر. يحلُّ اسم التفضيل مَحَلَّ أداة التشبيه. يُرافقُ التشبيهَ مُؤَشِّرٌ على الترتيب الهرمي: يُسْتَبدل الخط الأفقي للمساواة بالخط العمودي للتفضيل.

يصف المديحُ أمراءَ أشجعَ من الأسُود، وأنْدَى من البحر، ومُحَيَّاهم أشد تألقاً من الشمس. ويصف الغزلُ الخَجَلَ الغَيُور الذي يستشعره قمرُ الليل حين يبصر وجه المحبوبة. تظهر صيغة التفضيل كذلك في الهجاء. لنلاحظ أن الهجاء في القرن الرابع الهجري قد عرف مع ابن الحجاج[209] والهمذاني[210] وأبي المطهر الأزدي[211] تحولاً (أو تطوراً) لا يزال

(208) انظر ابن رشيق، **العمدة**، II، ص. 226.

(209) مثال يورده الثعالبي في **اليتيمة** (III، ص. 35):

يا ضَرْطَةَ الشيخ المبجَّ ... ل بين حُسَّاد حُضُور
يا نتن رائحة الطبيـ ... خَ إذا تغيَّرَ في القُدور

(210) **مقامات الهمذاني**، ص. 217-222، حيث نقرأ مُشَاتمةً بين مكَدّيَيْن. الهجاء عند ابن الحجاج كما عند الهمذاني يظهر على شكل سلسلة من التراكيب القصيرة مسبوقة بأداة النداء: يا.

(211) **حكاية أبي القاسم**، ص. 119-121.

مسارهُ في حاجة إلى دراسة. يصف الهجاء، في شكله التقليدي، خصماً تكون عيوبه (البخل، الجبن...) متعارضة مع الفضائل التي يتغنّى بها المدح. وفي شكله الجديد، يُطَابِقُ بين الخصم وبين لائحة من الأشياء والأفعال الشّائنة أو المقزِّزَة، وهكذا صار تعداداً لسماتَ منفِّرة[212]. تعرض المقامة الأربعون من مقامات الحريري تبادلا للشتائم بين أبي زيد وزوجته أمام قاضي تبريز (الذي سيعجز عن الحكم أيهما أقذَع)، يجد أبو زيد زوجته: "أقْبَحَ منْ قِرْدَة. وأيْبَسَ منْ قِدَّة. وأخْشَنَ من لِيفَة. وأنتن من جيفة. وأثقل من هَيْضَة. وأقذر من حَيْضَة. وأبرز من قشْرة. وأبرد من قِرَّة. وأحمق من رِجْلَة. وأوسع من دجلة[213]". وهي، من جهتها، تجده: "أحقر من قُلاَمَة. وأعْيَبَ من بغلة أبي دُلامة. وأفضح من حَبْقة في حَلْقَة. وأحْيَرَ من بَقَّة في حَقَّة[214]".

يمكن أن نلاحظ، في مجال النقد الشعري، التأثير نفسه لصيغة التفضيل. لنُشرْ بهذا الصدد إلى الموازنة بين البحتري وأبي تمام للآمدي الذي يتناول الموضوعات التي عالَجها كلاَ الشاعرين، ويقرِّرُ كل مرة مَنْ منهما قد تفوّق علي الآخر (الميزان يميل في الأغلب لصالح البحتري). ولنُشرْ كذلك إلى الحكم الذي يتردد كثيراً في كتب النقد: "فُلان أشعر الناس حين يقول..." . وهو حكم يتلوه الاستشهاد ببيت أو بيتين. فضلاً عن كون دراسة السرقات مناسبةٌ لم تكن تفوت لإقامة تَرَاتُبِيَّة بين الشعراء الذين عالجوا "المعنى" الأصلي الواحد.

يفرض استعمال صيغة التفضيل نفسه في الأدب الجغرافي الذي يُقَدِّمُ "أحكاماً على شكل مواجهات، أو تراتبات، أو موازنات[215]". يُعَدِّدُ الجغرافي بدقة لائحة "خصائص" كل مدينة إسلامية، لكن لابد من ملاحظة أن هذه الخصائص لا تكون بصفة عامة على المحور الأفقي للاختلاف، وإنما على محور الأعلى أوالأدنى. لا تُقَدِّمُ مدينةٌ من المدن خصائصَ كَيْفِيَّةً تجعلها تبدو بلا نظير، بل تَحْملُ خَصيصةً أو عدة خصائص في مرتبة أعلى، قد تكوَن أعلاها. يلاحظ المقدسي مثلاً: "وليسَ أكثر ولا أرذل من مذكري نيسابور ولا أطمع من

(212) إذا قبلنا بفرضية أن نوعاً شعرياً لا يتطور منفصلاً، وإنما يمسُّ الانقلاب الذي يلحق به الأنواع الاخرى جزئياً أو كلياً، فينبغي توقع أن تمس الحركةُ غرضَ المديح. لم نتمكن من التحقق من ذلك فيما يتعلق بالمديح الموجه الى ممدوح (أنظر مع ذلك ما قلنا أعلاه، ص)، غير أنه سبق أن رأينا أن الفخر قد لحق به تبدلٌ مماثل لتحول الهجاء. إذا كان الهجاء تعداد سمات قذرة مرتبطة بالمهجو، فالفخر تعداد لسمات حبُوريَّة يتكفل بها المتكلم (انظرفيما سبق، ص. 23).

(213) **مقامات الحريري**، ص. 441.

(214) المصدر نفسه، . ص. 443.

(215) A. Miquel: **La Géographie humaine du monde musulman. op.cit.** p.55.

أهل مكة ولا أفقر من أهل يثرب ولا أعَفَّ من أهل بيت المقدس[216]" . لا يتصرف الحريري تصرفاً مخالفاً في وصفه للبصرة الذي نجده في المقامة الأخيرة: " بلدكم أوفى البلاد طُهْرة. وأزكاها فطْرة. وأفسحها رُقْعَة. وأمْرَعُهَا نُجْعَة. وأقْوَمُهَا قِبْلَة. وأوْسَعُها دجْلة. وأكثرها نهراً ونخلَة. وأحسنها تفصيلاً وجُمْلَة[217]" . ولا تتميز البصرة بميزات تجعلها في موقع خاص في منظومة المدن والأمصار، بل تستفيد من **إضافة** تمنحها رتبةً أعلى[218]. إنها تعلو على المدن الأخرى التي تملك مع ذلك "الخصائص" ذاتها، ولكن بدرجة **أقل**.

ما رأيناه من مظاهر مختلفة للمناظرة هي مظاهر تجري داخل **المقامات**. لم ندرس، لحد الآن، مناظرة أخرى، خارجية هذه المرة، موضوعها هو كتاب الحريري باعتباره سرْداً. القدماء الذين يكون خطابهم مُسْهَباً حين يتعلق الأمر بالشعر، أُصيبُوا بالعيِّ أمام الأشكال السردية. كثيرةٌ هي المصنَّفَات في فن الشعر، ونادرةٌ هي الصفحات المخَصَّصَةُ لقضايا السرد. ولذا فإن الخصومة التي نشأت حول الحريري ستكون لنا مناسبة لتجميع عناصر تخُصُّ وضعية أو موقف السرد في الثقافة العربية الكلاسيكية. كنا قد أشرنا في الفصل الثاني عشر إلى ردود الفعل الرئيسية التي أثارها كتاب الحريري، دون أن نتناول النقاشَ، المليء بالمفاجآت، الذي دار حول مسألة السرد. وبالنظر إلى أهميته، بَدَا لنا من الأفضل أن نخصص له الفصل الأخير.

(216) المقدسي، **أحسن التقاسيم**. . .، المصدر المذكور، ص. 34.

(217) **مقامات الحريري**، ص. 584. وعن مديح البصرة انظر:

G.von Grunebaum:" Zum Lob der Stadt in der arabischen prosa", **Kritik und DichtKunst**, Wiesbaden, 1955, p.80-86.

(218) أظهر فيتز أنه "في القرون الوسطى، يتَحَدَّدُ الأبطال (الشخوص الرئيسية) بكمِّ "الصفات" لا بالشكل الخاص الذي تتخذه هذه الصفات".

("Type et individu dans "L'autobiographie" medićvale", **Poétique**, 24; 1975, p.430).

وقد أبدينا ملاحظات مماثلة بصدد الصورة الشخصية ووصف الفرد في الثقافة العربية الكلاسيكية ("الحريري والكتابة الكلاسيكية"، ضمن كتاب **الأدب والغرابة**، المرجع المذكور، ص. 66-77).

الفصل الخامس عشر

الكذَّابُ المُحْتَرِفُ

الارْتِيَاب

أبصر السِّلَفي، أحد معاصري الحريري، يوماً في المسجد الجامع، حلقةً من الناس تحيط بالحريري وتستملي منه **المقامات**. ولأنه لا يعرف كاتبنا، فقد استفسر عنه، فقيل له: " إنَّ هذا قدْ وضَعَ شيئاً من الأكاذيب وهو يُمْليه على النَّاس " فانصرف السلفي فوراً[219].

تُثيرُ هذه النادرة سلسلة من الأسئلة. مَنْ يكذب؟ على مَن يكْذب؟ أيُّ موقف ينبغي اتخاذه أمام خطاب اكتشفنا كذبه؟ من يكشف عن الكذب؟ وانطلاقاً من أية مؤشرات؟ ثم، ما هو الكذب؟ بماذا يتميز عن التَّنكر، والتَّمْويه، والزَّيف، والتَّخييل، وانعدام الدقة، والحيلة، والاستعارة، والتصنُّع و(أيضا) عن الحقيقة؟ إن تهمة الكذب هي النَّشَازُ الوحيد في جوقة الثناء التي استحقها الحريري. لقد حاول، في مقدمته، أن يدفع عن نفسه التهمة: " و أرجُو أنْ لاَ أكُونَ في هذا الهَذَر الذي أوْرَدتُهُ. والموْرد الذي تَورَّدْتُه. كالباحث عن حتفه بظلْفه. والجَادعِ مارنَ أنْفه بكفِّه. فَألْحَقَ بالأخسَرينَ أعْمَالاً الذين ضَلَّ سَعْيُهم في الحياة الدنيا. وهم يحسبونَ أنهم يُحْسنُونَ صنْعاً. على أنّي وإن أغْمَضَ ليَ الفَطنُ المُتَغَابي. ونَضَحَ عني المحبُّ المُحَابي. لا أكاد أخْلُصُ منْ غُمْر جَاهلٍ. أو ذي غمْرٍ متُجَاهلٍ. يَضَعُ مني لهذا الوَضْع. ويُنَدِّدُ بأنه منْ مَنَاهي الشَّرْع[220] ".

يُحَاوِرُ الحريري هنا قبل كل شيء القارئ الغِرَّ أو الحاقد. للوهلة الأولى يبدو من الصعب معرفة " مناهي الشرع " التي قد توجد في **المقَامات**. صحيح أن أبا زيد ليس نموذجاً

(219) ابن خلكان، **الوفيات**، IV، ص. 396.

(220) **مقامات الحريري**، ص. 8.

للفضيلة، وأن أقواله وأفعاله تُخلُّ بأوامر الشريعة، غير أنه لابد من إضافة أنه قد يحدث أن ينطق بخطابات مليئة بالتقوى ويسلك سلوك الإنسان النزيه. إضافةً إلى أن سلوكه يعادلهُ سلوك الحارث الذي يخضع، أغلب الوقت، لنَسَق أخلاقي-ديني لا غبار عليه. إذا كانت صفحة قد تُخجلُ العذراءَ الحيِّية، فالصفحة اللاحِّقة أو السابقة من شأنها أن تُرْضيَ أشدَّ الزهاد تزمتاً. زدْ على ذلك أنه لو كان سبب انزعاج الحريري هو انحرافات سلوك بطلَه لكان سيلجأ لتبريرَ نفسه، إلى الشعر الذي، كما هو معلوم، نادراً ما يكون أخلاقياً. غير أن ما سيستشهدُ به لصالحه هو خطاب الخرافة؛ وبذلك سيجرُّنا الى طريقِ كثير المنعرجات. على أي معيار يعتمد ليربط المقامة بالمَثَل؟

لنستشهد مرة أخرى بالمقدمة: " ومنْ نَقَدَ الأشياءَ بعَيْنِ المعْقُول. وأنْعَم النَّظَر في مباني الأصول. نظم هذه المقامات في سلْك الإفادات. وسَلَكَها مَسْلَك المَوْضُوعات. عن العجْماوات والجمادات. ولم يُسْمَع بمنْ نَبا سَمْعُهُ عن تلك الحكايات. أوأثَّمَ رُوَاتها في وقت من الأوقات. ثم إذا كانت الأعمال بالنيات. وبها انعقاد العقود الدينيات. فأيُّ حرج على مَنْ أنْشأَ مُلَحاً للتَّنْبيه. لاَ للتَّمْويه. ونَحَا بها مَنْحَى التَّهْذيب. لا الأكاذيب[221]".

يلاحظ الحريري أنْ لاَ إدانةَ تنصبُّ على المَثَل، ويستتبعُ ذلك أن **المقامات** التي يصنِّفُها في نفس الإطار النوعي للخرافات، بعيداً عن أن تكون لها أية خاصية تستحق اللوم، فإنها تتضمن مغزًى مفيداً. ورغم كونها تبدو بطريقة غير مباشرة نسيجاً من "الأكاذيب"، فإنها تمتلك هدفاً تعليمياً يفسِّر الصورة التي تظهر بها. لا يُطَالبُ لها الحريري برتبة الحقيقة التي تجعلها تندرج في صنف السرد الصادق، الذي يَرْوي أحَداثاً وقعتْ بالفعل وينقلها المتكلمُ بأمانة. كلُّ ما يطالب به هو صدْقٌ على مستوى "النية"، لا على مستوى الوسيلة المستخدمة لتحقيق هذه النية. يقول إنه لم يستهدف "التمويه" بل "منحى التهذيب". في المقامة كما في الخرافة، ليس اللجوء إلى السرد سوى وسيلة لتبليغ مغزى.

لكن لماذا اللجوءُ إلى الشكْل السردي لتحقيق هذا الهدف؟ لماذا لم يحاول "التهذيب" مباشرة، أي دون تَوْسيط السرد، الذي يتضمن مُجَازَفَةً بالخديعة، أو على الأقل بالالتباس؟ يتجنب الحريري وضعَ هذَا السؤال، بَلْهَ الإجابة عليه. لكنه حاضر، في خفوت، في عرضه،

[221] **مقامات الحريري**، ص. 8-9.

ومُظَلَّلٌ بالمُمَاثَلَة التي يقترحها بين المقامة والمثَل، ممَاثَلَةٌ لا تأخذ في الحسبان وظيفةَ السرد من جهة، ومن جهةَ أخرى طبيعةَ المغزى في كل واحد منهما.

من الواضح أنه يمكن استخراج المغزى من كُلّ سرد مهما كان الصِّنف الذي ينتمي إليه. البحثُ عن العبرة موضوعةٌ من موضوعات الكتابة التاريخية، والأدب السَّردي العربي. غير أنه لاستخراجها، لابد من التأويل: عن طريق تنضيد سلسلةَ من الأحداث تُفْضي إلى نتيجة أنَّ هذه الأحداث بعيداً عن كونها تتجمَّدُ في ورودها مرة واحدة، فهي تتكرَّرُ؛ وبالتالي، يصبحُ من الممكن التنبؤ بالمستقبل، لأنه مُتَضَمَّنٌ في الماضي[222]. وبالمقابل، فلا حاجة للتأويل في الخرافة: فهو حاضرٌ صراحةً في شكل حكمة[223]. القصة المروية متبوعةٌ عموماً بنص المبدأ الأخلاقي الذي يحكمها والذي تهدف إليه. وبعبارة أخرى، فهي ليست مدعوةً لذاتها، بل من أجل الحكمة التي تتيح تَفَتُّحَهَا، باعتبارها غايةً مُؤَكَّدةً.

يهدف التأكيد على التعليمية إلى إخفاء الاستعمال الخاص للحكاية وللخطاب المَرْويّ. الخاصية المُدَانَةُ في **المقامات** ينبغي البحث عنها دون شك في أن الحريري، مؤلفها، يُوَهِمُ بأنه ليس هو المتكلم، بل أشخاصاً آخرين رغم كونهم من اختراعه. أنْ يتكلَّمَ مؤلفٌ باسمه، يبدو هذا عادياً تماماً، لكنه حين يجعل شخصيات تتكلم، يبدأ اللَّبْسُ ويَحْدُثُ نوعٌ من الخداع، يتمثل في أن الأصل الدقيق للقول يُطْمَسُ وَيَشْغَلُهُ متكلمون آخرون[224]. يُخفي المؤلِّفُ صوتَه بنقله إلى شخصياته التي تَكتسبُ، بهذه الخديعة، استقلالاً وحضوراً لا يختلفان عن استقلال وحضور الأشخاص الحقيقيين.

ولأنه لا يستطيع نفيَ هذه التهمة، يبحث الحريري عن مهرب باستحضاره لسَابقَة المثَل حيث يُسْنَدُ القولُ لكائنات غير إنسيَّة، والتي يتوارى فيها المؤلِّف خَفْيَةً نتيجة لذلك لَيضربَ عصفورين بحجر واحد، فهو يؤكد على المقصد التعليمي لكتَابه، مقصد يُشكِّلُ السِّمَةَ الصريحة للمَثَل. إن استدلاله هو على صورة قياس إضماري يمكن صَوْغُهُ كالتالي: المَثَلُ ليس قابلاً للإدانة؛ وكتابي يُشْبِهُ المَثَل؛ إذن فكتابي ليس قابلاً للإدانة. ولكون المقدمة الصغرى ليس مُبَرْهناً عليها، فإن الاستدلال تمويهيٌّ. يريد الحريري إخفاء الطابع القابل للإدانة في مشروعه؛ والنتيجة هي ليلٌ مدلهمٌّ تختفي فيه كل المعالم.

(222) أنظر: K. Stierle: "L'histoire comme Exemple, l'Exemple comme histoire ", **Poétique**, 10, 1972, p.183-184.

(223) أنظر S.Suleiman :" Le récit exemplaire", **Poétique**, 32,1978, p.474-475.

(224) أنظر فيما سبق، ص. 133-135.

رأينا آنفاً أن ابن شرف وابن بطلان وابن ناقيا يربطون بين تآليفهم وبين المَثَل. التَّرابُطُ مَقْبُولٌ على مستوى "الحكاية": **كليلة ودمنة، أحاديث ابن شرف، دعوة الأطباء** لابن بطلان، **مقامات** ابن ناقيا **ومقامات** الحريري تنتسب إلى النَّمَط نفسه من الخطاب المرويّ. لكن لا الحريري ولا أيٌّ من سابقيه لم ينزلوا إلى المستوى الأدنى ليميزوا المقامة (أو المأدبة أو الحديث) عن المَثَلِ. كان من مصلحتهم الإبقاء على الخَلْط لِيُفْلِتُوا من تهمة الكذب.

أنواعُ السَّرد

هذه الطريقة في الرؤية، أو بالأحرى التعامي المقصود، لم يفلت عن فطنة ابن الخشّاب، الذي يَتَحَرَّكُ في الظَّلام بسهولة ويتعرَّف حتماً على الألوان. فإذا كان الحريري يخلط بينها فإن ابن الخشاب يميزها ويُعَيِّنُ لكلٍّ نوع الموقعَ الذي يستحقه. يُلاَحظُ في نقده للمقتطف الذي أوردناه أعلاه من مقدمة الحريري: "لو أمسك عن هذا الفصل لأَمْسَكَ عنه ولكن غمر الزاري عليه في وضع المقامات وجهله والمندد عليه بأن ما اعتمده من وضع المَقامات من مناهي الشرع مصيبٌ من هذه الجهة وابن الحريري[225] في الاحتجاج عليه بما ساقه من كلامه في هذا الفصل غالط أو مغالط إذْ كان ما احتج به من الموضوعات على ألسنة العجماوات والجمادات لا يشبه ما أخذ فيه من ذكر الحارث ابن همام وأبي زيد السروجي لأن ما ذُكر من ذلك في الكتاب المعروف بكليلة ودمنة أو حكايات السندباد موضوعةٌ وضع الأمثال[226] لتفيد الحزم والتيقظ وتنبه على مواضع الزلل في الرأي لأخي الغفلة وتعطي التجربة لذي الغرة ولذلك وضعت الأمثال وقد قيل في هذا المثل إنه القول الوجيز المرسل لِيُعْمَلَ عليه وقد ضرب الله الأمثال في كتبه المنزلة على أنبيائه عليهم السلام بما يخرج عن هذين الضربين ويجل عن التشبه بهما ما في كليلة و دمنة وما جرى مجراه فإنه بمجرد التجربة لا يلتبس فيه صدق بكذب إذ كان في خروجه عن المألوف ومباينته المعروف ظاهراً لكل أحد لأن الأسد لا يخاطب الثعلب على الحقيقة ولا النمر الشجرة ولا القرد السلحفاة ولا الحمام الشاة إذا أخبر به مخبر لم يلتبس بصدق فعلم المقصود به بديهة والإخبار عن الحارث والسروجي ممكنٌ أن يكون مثله وإن لم يكن ذلك فهو كذب لا محالة يلتبس مثله بالصدق إذ

(225) يسمى ابن الخشاب الحريري: "ابن الحريري".

(226) المَثَلُ في العربية يعني الخرافة والأمثولة والشخصية المَثَليَّة.

غير مستحيل في العرف والعادة أن يوجد في الناس داهية يُكْنى أبا زيد ويكون من سروج ويكون من البلاغة والخلاص والتصرف في أبواب الحِيَل في المتعارف ما حكى الحارثُ بن همام عنه وكذلك وجود الحارث واتفاق اجتماعه مع أبي زيد على ما وصف ابن الحريري فهذا يشبه الصدق ويدخل تحت إنكاره فهو كذب لأن واضعه لا يدَّعي صحته والأول لا يشبه الصدق من وجه فأمره غير مخيل وقد بان أنه غالط في التمثيل أو مغالط[227] " .

وكما نرى، لا يقبل ابن الخشاب استدلال الحريري، مكتشفاً فيه غلطاً، أو مغالطة، تنكشفُ حين البحث عن الفرق بين المقامة والمَثَل.

المثل "مرسلٌ ليُعْمَلَ عليه" غايته تبليغُ حكْمَة وحث المخاطب أن يلتزم بها في فعله[228] . يمكنه لذلكَ أن يتجاهل القوانين الحتمية لعَالم التجربة، ومن أهمها أن الحيوانات لا تتواصل فيما بينها عن طريق اللغة المنطوقة. إنَّ خَرْقَ "المألوف ومباينة المعروف" تمليه ضرورةٌ مُلاَزِمَةٌ للمَثَل الذي يجب أن يكون خارقاً كي تنبثق الحكمة التي هي علّةُ وجوده، وتفرض نفسها. انطلاقاً من هذا فمن نافلة القول التساؤل إنْ كان ما يقوله حقيقة أو كذباً. الكاذب يحاول الخداع ويجهد في الإقناع بأن أقواله تطابق الحقيقة. إنه يتجنب أن يكتشف أحدٌ لُعْبَتَهُ أو يوحي بأنه يستغل تصديق المستمع. ويُعْنَى أشدَّ العناية أنْ لا يكون لدى هذا الأخير أيُّ شك في صدقه. المَثَل كاذب من صنف آخر. بعيداً عن ادِّعاء أنه يسرد الحقيقة، فهو يقول صراحة: أنا أكذب، لا تأخذوا بحرفية ما أقول، لا تتوقفوا كثيراً عند معْناي الأول، لستُ إلا تخييلاً ضبابياً.

درس الجرجاني نمطاً من الشعر يتميز بـ "الكذب". هذا مثال عنه:

فالشَّمْسُ عِنْدَ غُرُوبِها تَصْفرُ مِنْ فَرَقِ الفِرَاقِ[229]

صفْرة الشمس ظاهرةٌ تُفَسِّرُهَا أسبابٌ طبيعية، لكن الشاعر يتخيل سبباً آخر: الحسرة التي تشعر بها الشمس "لأنها تفارق الأفق الذي كانت فيه أو الناس الذين طلعت عليهم[230] ". صار "الكذب" من الظهور بحيث لم يعد كذباً. يدرك المتلقي ذلك فوراً لأن

(227) مقامات الحريري، "الملحق"، ص. 4-5. [أوردنا النص كما جاء في الطبعة المعتمدة. المترجم]
(228) يهدف المَثَلُ للتأثير على المخاطَب، انظر: (K.Sticrle, art.cit., p.183;S.Sulciman, art.cit., p.469).
(229) أسرار البلاغة، ص. 224.
(230) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الشاعر "يثبتُ فيه أمراً هو غير ثابت أصلاً، ويَدَّعي دعوى لا طريق إلى تَحْصيلها[231]". يتعلق الأمر بنمط من الشعر يتميز **بالتخييل**. لَلتخييل مظاهر عدة أبسطها هو **حُسْنُ التَّعْليل**، الذي يكون حين يقدِّمُ الشاعر مكان التفسير المُتَعَارَف عليه، تفسيراً خيالياً وغير مألوف. إذ ذاك ينتقل المتلقي إلى عالم عجائبي حيث لَمْ يَعُدْ يُحَسُّ بثقل القوانين الطبيعية، حيث الهواء والنجوم والنبات ذات روح وتستشعر العواطف ذاتها التي يستشعرها البشر. إنه يَتَقَبَّلُ بتسامح وتساهل إدِّعَاءَات الشاعر، وهو يعلم أنها تخرق حقائق راسخة. حسن التعليل مقبول "ما تَرَكَ المضايَقَةَ، وأخذ بالمسامحة، ونظر إلى الظاهر، ولم يُنقِّرْ عن السرائر[232]". هذا الرضا عن مقدمة فاسدة هو الموقف الذي يتخذه كذلك متلقي الخرافة، فهو يتقبل عن طيب خاطر بأن الحيوانات تستعملُ في تواصلها لغةَ البشر.

يورد ابن الخشاب، خلال عرضه للمثل، ثلاثة نصوص: **كليلة ودمنة** و المثل القرآني، و**حكاية السندباد**، ولكون ملاحظاته تظل شديدة الإيجاز، فليس من الممكن معرفة ما إذا كان يقيمُ اختلافاً في الطبيعة أو في الدرجة (الصفة) فحسب بين المَثَل الديني والمَثَل غير الديني[233]. كُلُّ ما يُؤَكِّده، هو أن المَثَلَ القرآني في رتبة أسْمَى.

ولعلَّ من المفيد الإشارة إلى أن المقصود ب**حكاية السندباد**، **لا حكايات السندباد البحري** المشهورة، بل كتاباً يُنْسَبُ إلى الهند أو الفرس قد تُرجم إلى العربية في وقت مُبكِّر وذكره المسعودي وابن النديم، وكان يُسَمَّى بأسماء مختلفة: **سندباد نامه**، أو **كتاب السندباد**، أو **كتاب سندباد الحكيم**، أو **كتاب الوزراء السبعة والغلام وامرأة الملك**[234]، وهو حافلٌ بالحكايات المَثَلِيَّة، وقد دخل إلى مجموع حكايات **ألف ليلة وليلة** تحت عنوان" قصة الملك وولده والجارية والوزراء السبعة[235]".

الأحداث المروية في **المقامات** تحترم، حسب تعبير ابن الخشاب، "المتعارف". إن أفعال الحارث وأبي زيد لا تُشكِّلُ خَرْقاً للقواعد المُتَحكِّمَة في عالم التجربة. الحكاية المروية لا تُنَاقضُ مُعْطَيَات التجربة، ومَعِيشَ القارئ الذي لا يجد فيما يقرأ أي مؤشر على "الكذب".

[231] المصدر نفسه، ص. 221.

[232] المصدر نفسه، ص. 222.

[233] عن المثل في القرآن، انظر: J.Wansbrough: **Quranic Studies**, Oxford University Press 6d.,1977, p.239-242; M.Arkoun:"Lecture de la sourate 18", **Annales**, 3-4, 1980,p.427.

[234] انظر: د. أمين عبد المجيد بدوي: **القصة في الأدب الفارسي**، دار المعارف القاهرة، 1964، ص 333-328.

[235] **ألف ليلة وليلة**، II، طبعة بولاق الأولى، 1252 هـ.، ص. 52-86.

نقول مع المؤلفين العرب إن حقيقة قضية ما تتعلق بشرطين: الأول موضوعي، مرتبط بتطابق القول مع الوقائع؛ والثاني ذاتي، متعلق بتطابق القول مع مُعْتَقَد المتكلم[236]. في تنميط السرد الذي رسَم ابنُ الخشاب خطوطه الأولى، هناك مكانٌ ليس فحسب للمَثَل (الذي يُشْهِرُ كذبهُ)، والسرد الكاذب (الذي يُخْفِي كذبه)، ولكن أيضاً، ضمنياً، للسرد المطابق للحقيقةَ، الذي يحترِم شَرْطَي الصِّدق. السرد الكاذب (**المقامات في هذه الحالة**) يعرض كل مظاهر السرد المطابق للحقيقة، لكنه لا يطابق لا الوقائع ولا مُعْتَقَد الذي يرويها. صحيح أن ما يقوله "يشبه الصدق"، لكننا حين نتمعَّنُ جيداً، لن نجد إلا ادعاءات كاذبة. فضلاً عن أن الحريري، كما لاحظ ابن الخشاب "لا يدعي صحة" تأليفاته. ولو كان له رأي مخالف، لكان قد أشار إليه في مقدمته، ولم يلجأ الى المَثَل للدِّفاع عن **المقامات**.

لنتأهب الآن للتعرُّف على ما يبدو أنه خديعة. رأينا الخطة الدفاعية للحريري تنهار أمام نقد ابن الخشاب، إن تهمة تأليف كتاب يدخل في "مناهي الشرع" لمْ تُلْغَ. لكن ما الذي كان سيحدث لو أن مؤلِّفنا ادّعى صدق مقاماته، وغيَّرَ خطَّته، متخلياً عن مُتَّكَإِ المَثَلِ ليُمْسِكَ بمتَّكإِ السرد المطَابِق للحقيقة؟

الخَـــديعَـــة

ما قلناه ليس وهماً. إن ابن بَرَيٍّ الذي، كما نعلم، يدافع عن الحريري ضد انتقادات ابن الخشاب[237]، يلاحظ ما يلي: "لا معنى لإنكار ابن الخشاب على ابن الحريري في ذكر أبي زيد السروجي والحارث بن همام فإن أبا زيد السروجي كان موجوداً[238]".

وهكذا تَتمُّ اللُّعْبة ولم يبق إلا رواية قصة لقاء الحريري وأبي زيد. يروي أصحاب التراجم هذه القِصة بروايات مختلفة؛ سنأخذ الرواية التي نجدها عند ياقوت، والمتوفرة على إسناد يصعد إلى الحريري نفسه: "أبو زيد السروجي كان شيخاً شحاذاً بليغاًو ومكدياً فصيحاً، وَرَدَ علينا البصرة فوقف يوماً في مسجد بني حَرَام فسلَّم ثم سأل الناس، وكان بعض الولاة حاضراً والمسجد غاص بالفضلاء، فأعجبتهم فصاحته، وحسن صياغة كلامه

(236) القـ ـيني، **الإيضاح في علوم البلاغة**، ص. 86-88. يميز الجرجاني في **أسرار البلاغة** بين كذب التخييل (ص. 218)، والاعتقاد الفاسد (ص. 306)، و مجاز (ص. 312).

(237) انظر فيما سبق، ص. 157.

(238) **مقامات الحريري**، "الملحق"، ص. 5.

وملاحته، وذكر أسْر الروم ولده كما ذكرناه في المقامة الحرامية وهي الثامنة والأربعون. قال: واجتمع عندي عشية ذلك اليوم جماعةٌ من فضلاء البصرة وعلمائها فحكيت لهم ما شاهدتُ، وأنه سمع منه في معنى آخر فصلاً أحسن مما سمعتُ، وكان يُغيِّرُ في كلِّ مسجد زيَّهُ وشكلَهُ، ويُظْهرُ في فنون الحيلة فضله، فتعجبوا من جريانه في ميدانه، وتصرفه في تلونه وإحسانه، فأنشأتُ المقامة الحرامية ثم بنيت عليها سائر المقامات، وكانت أول شيء صنعتُهُ[239]" .

تنفلتُ شخصيةٌ من عالم التخييل، وتكتسي مظهراً جسدياً، وتشرع، في العالم الواقعي، بتكرار الدور الذي كانت تلعبه في وادي الأشباح! ويوماً من الأيام، تُصادف مؤلِّفها. . . ولإتمام اللوحة يُقَال إن المؤلف قد مثَّل نفسه في شخص الراوي، أي أن الحارَث يُحيلُ على الحريري. ولإعطاء وزن أكبر لهذا القول، يُشارُ الى الحديث القائل: "كلُّكمْ حارَثٌ وكلكم همَّام" (الحارث يعني "منْ يكسب" وهمام يعني مَنْ "يهم بحاجته"[240]).

لم يفعل الحريري شيئاً إذاً سوى اقتراض اسم مستعار شَفَّاف (على المستويين الصوتي والدلالي) ليُسَمِّيَ نفسه.

الغائبُ الكبير عن لعبة الشفافية هذه هو الهمذاني، أو، إن شئنا، نوع المقامة الذي يُحَدِّد سمَات كلاَ الشخصيتين الرئيسيتين . من المُدْهش ملاحظة هذا النسيان لواحد من أهم ضغوطَ النوعَ اَلذي جعل الحريري يبني شخصيتيه علَى نموذج الهمذاني[241] . لكنه كان من اللازم، لإزاحة تهمة الكذب عن الحريري، تحدِّي التقليد الأدبي وتأكيد وجود أبي زيد. هذا الدفاع لم يُرْضِ الجميعَ. يلخِّصُ المؤرخُ ابن كثير النقاش متحاشياً، تبعاً لعادة يشترك فيها مع كثير من زملائه، أن يبدي رأيه: "وقد قيل إن أبا زيد والحارث بن همام لا وجود لهما، وإنما جَعَلَ هذه المقامات من باب الأمثال، ومنهم من يقول: أبو زيد بن سلام السروجي كان له

(239) **معجم الأدباء**، XVI، ص. 263 . يورد ابن خلكان رواية مختصرة يصعد بها الى أحد أبناء الحريري (**الوفيات**، IV، ص. 64-63). ويقدم الشريشي رواية أخرى يظهر منها أن الحريري التقى بأبي زيد في مدينة واسط (**شرح مقامات الحريري**، I، ص. 17). ونقرأ عند ياقوت أن الحريري "بلغه أن صاحبه أبا زيد المطهر بن سلام البصري الذي عمل المقامات عنه قد شرب مسكراً" فكتب اليه ابياتاً ينهاه فيها عن الشراب (**معجم الأدباء**، XVI، ص. 261-262). لنلاحظ أن أبا زيد يُشار اليه هنا انه من البصرة في حين أن أبا زيد في **المقامات** من سروج. القفطي (**إنباه الرواة علىأنباه النحاة**، III، ص. 276) يذكر ان اسم ابي زيد هو المطهر بن سلار (أو سلاَّر بالتشديد) البصري، وانه كان نحوياً نابهاً وكان من تلامذة الحريري. . . لنُشرْ بهذا الصدد انه قد كُشف عن هوية مُحبِّ الخمرة الذى يبتزُّ منه أبو زيد مالاً فى المقامة الثامنة والأربعين (انظر الشريشى، **شرح المقَامات**، IV، ص 240).

(240) الشريشي، **شرح المقامات**، I، ص. 27؛ ابن خلكان، **وفيات**، IV ص. 65؛ انظر كذلك: S.de Sacy, **Chrestomathie arabe**, Paris, 1827, tome 3, p.175.

(241) من الغريب أن القدماء لم يحاولوا إرجاع الشخصيتين الرئيسيتين للهمْذانى إلى نماذج واقعية.

وجود، وكان فاضلاً، وله علم ومعرفة باللغة. فالله أعلم"[242]. الرأيان اللذان يوردهما ابن كثير يخدمان قضية الحريري: ليس هناك "كذب" إذا كانت **المقامات** موضوعة في إطار التبعية للمَثَل، أو للسرد المطابق للحقيقة. لا يشير ابن كثير مطلقاً الى إمكانية انتساب **المقامات** إلى السرد الكاذب، كما عرَّفَهُ ابن الخشَّاب. هذا النمط الأخير من السرد من الهامِّ اعتبارُهُ لا سيما وإن كتاب الحريري بطله محتالٌ مختصٌ في رواية الحكايات الكاذبة.

يرتسم النقاش حول "الكذب" بشكل مرآوي في نص **المقامات** ذاته. كان أبو زيد، طوال تجواله، يتظاهر بغير حقيقته ويروي حكَايات كاذبة لمستمعين يُغَشّي أعينهم ويجعلهم يقومون بأفعال لسبب يجهلونه. ما قد يبدو غريباً، هو أن الحريري متَّهمٌ بالكذب في حين أنه لم يتوقف عن أن يفضح، في كتابه، أكاذيب أبي زيد، ويشير بأصبع الاتهام إلي الكذَّاب المحترف ويرفع الحجب عن أحابيل كلامه، محذِّراً بذلك من أشكال السراب التي يثيرها. لكن هنا يُؤلمُ الجُرْحُ، إذْ أن فَضْحَهُ للكذب، يعني أنه يجعل نفسه في وضع مريح، ويرقى بكلامه عن الشك. إن المؤلِّف الذي يُعرِّي أحابيلَ الكذب هو نفسه الذي يُولِّدُ لدى القارئ وهماً لا يُقْهَر. يُحقِّقُ الحريري، على مستوى ثان، ما حققه بطله على مستوى أول بتنكُّراته وأقواله الواهية. تشخيص الكذب والكذَّابين هو آمَنُ وسيلة للكذب والإيهام حول النوايا.

[242] البداية والنهاية، XII، ص. 192 (لاحظ الاسم الذى يسمى به ابن كثير أبا زيد وقارن بالإسم الذى يورده القفطي).

خاتمة

يقال (والضمير يعود على أغلب هؤلاء، مستشرقين وعرباً، الذين درسوا الحريري والهمذاني منذ أكثر من قرن) إن المقامات، بغض النظر عن ثروتها اللفظية (وهي ثروة يُحْكَمُ عليها، فضلا عن ذلك، بكونها مشبوهة)، ليست لها إلا أهمية هزيلة. هذه طريقة غير صريحة للتَّسَتُّر على تفاهة التحليل وإسقاط عيِّ القارئ على الأعمال التي يقوم بدراستها! إن أحد الأسباب التي دفعتنا للشروع في هذا العمل كان رغبة المساهمة في إزالة هذه الفكرة المسبقة التي تحجبُ حيِّزاً كاملاً من الأدب الكلاسيكي.

تمثَّل عملنا، في خطوطه الكبرى، في بَسْط معنى بعض الكلمات: المقامة، الحكاية، المَثَل، الجدُّ، الهَزْل، السُّخْفُ، الصدق، الكذب، المناظرة، الموازنة، المعارضة، إلخ.

كان عملنا في البداية ينحصر في تحديد معنى كلمة **مقامة**، والأسباب التاريخية لنجاحها في القرن الرابع، وكيفية استعمال الهمذاني لها. فظهر لنا حينئذ أن بنية المقامة لا يمكن أن تُدْرَسَ مستقلةً عن بنية القصيدة، التي تروي المسار الذي يقوم به الشاعر بحثاً عن الممدوح، وتخبرنا، على طريقتها، بالوضع الذي آل اليه هذا الشاعر ذاته في الإمبراطورية العبَّاسية المُجزَّأة: غير أن أشكالاً اخرى من السرد بدا لنا أنها ذات علاقة بالمقامة: السرد الذي يروي حواراً بينَ قِرْد ووسيلة نقله البحرية: الغَيْلم؛ وسرد الوزراء السبعة أمام الملك؛ وسردٌ يتحدث عن الشمسَ المريضة بسبب فكرة أنها ستفارق الكائنات التي كانت قد غمرتها بنورها وأحاطتها بدفئها؛ والسرد الذي تتواجه فيه شخصيات تستمد متعةً كبيرة من المناقضة ومناقضة الذات... والتحليل المعجمي بدوره هيَّأ لنا مفاجآت سارة. وهكذا ففي أحد منعطفات استدلالنا، ميزنا المقامة باعتبارها نوعاً، والمقامة باعتبارها نمطاً خطابياً، مما أتاح لنا التطرق، بطريقة مُرْضِيَة إلى حد ما كما نعتقد، لمشكلة تسمية النصوص وتصنيفها.

وفي خلفية المقَامات، رأينا شبح الأدب يرتسم باستمرار، وحاولنا أن نحيط بهذا

المفهوم بفَحْص الأنساق التي يقوم عليها. ربما كان من الصائب أيضاً التطرق إليه بطريقة سلبية، انطلاقاً من الأنساق المشتَغلة في الأدب العربي المعاصر. وسنكتشف آنذاك أنه رغم بعض المخلفات، فقد تحجَّرَ الأدبُ ولم يعد متداولاً (إن دولته قد دَالَتْ). وللاقتناع بذلك، لنلحظ أهم أنساقه. النسق اللغوي: لقد تمَّ هجْرُ قسم كبير من معجم الأدب؛ ولم تعد تُحْييه إلا بعض العقول الملتصقة بالقديم والمتصفة بالحنين إلى الماضي وبالحذلقة. النسق البلاغي: مَنْ يفكر اليوم في الكتابة سجعاً واستعمال الجناس وما يُقْرأ طرداً وعكْساً؟ نسق الأمثال: إن معرفة الأمثال التي نجدها عند الميداني أو الحريري لم يعد أحد يستشهد بها (فضلاً عن أن الاستشهاد لم تعدْ له سمعة طيبة)؛ ويصعب جداً تخيُّلُ صورة أدبية تكثر فيها أسماء الاعلام المرتبطة بالأمثال. النسق الوعظي: لا مكان في منظومة الأنواع المألوفة لدينا للموعظة؛ لا يعني هذا أن الخطبة الوعظية قد اختفتْ، بل يعني ذلك أنها قد هَجَرَتْ المجال الحالي للأدب.

إذن ماذا بقي من الأدب؟ أنقول إنه قد افتقر واستُفْرِغَ تدريجياً من مادته؟ لا ينبغي أن نتوجه بتفكيرنا هذه الوجهة، إلا إذا كان بالإمكان رؤيةَ ما أُقيمَ على أنقاض الأدب، أي Littérature [الأدب بمعناه الحديث]*. الأدب بمعناه الحديث هو الذي بانسلاله شيئاً فشيئاً إلى الثقافة العربية، قد طردَ الأدب بمعناه القديم؛ لا الكلمة، بل ما تدل عليه الكلمة. ظلت كلمةُ الأدب حيَّة، لكنها صارتْ تعني Littérature.

ماذا نصنع بالمقامة؟ ماذا نصنع بالأدب؟ طريقان (متكاملان) ينفتحان أمام العرب. يدعو أولهما إلى تجديد النصوص القديمة على ضوء الأسئلة الجديدة التي تطرحها العلوم الإنسانية؛ وثانيهما يدعو الى إعادة كتابة هذه النصوص ذاتها، كما أعاد آخرون كتابة الأوديسيا وأوديب ملكاً والإنجيل. إن **المعارضة**، العزيزة على القدماء، يمكن أن تكشف عن خصوبة كبرى إذا هي أفْضت إلى محاكاة خلاَّقة، لاستعمالنا الخاص. وأخيراً، يلزم البحث في هذا التحول الثقافي الذي قَلَبَ، انطلاقاً من القرن التاسع عشر، الأدب بمعناه القديم الى الأدب بمعناه الحديث. ولأن الإنسان لا يصفِّي حساباته مع الماضي بالإشاحة عنه، فسيكون مفيداً الانكباب على هذا التحول والقيام بجرْدٍ لما كسبتْه الثقافة العربية (أو خسرته) في هذا التحول.

* إضافة توضيحية من المترجم، وهو ما نفسر به كلمة Littérature.

معجم المصطلحات

(حسب المدخل العربي)

أحجية . . . . Enigme	حاكية . . . . Imitateur
أدب (بمعناه القديم) . . . . Adab	حسن التعليل . . . Etiologie fantastique
أدب (بمعناه الحديث) . . . . Litterature	حكاية . . . . Mimésis, imitation
إسرائليات . . . . Traditions juives	حمق . . . . Sottise
أضداد . . . . Mots ambivalents	خبر . . . . Tradition
إغراب . . . . Singularisation	خيار . . . . Alternative
أفق انتظار . . . . Horizon d'attente	
أنموذج . . . . Modele	راوي (المقامة) . . . . Narrateur
پاروديا . . . . Parodie	سرد . . . . Récit, narration
	سرقات . . . . Plagiats
تخييل . . . . Fiction	سخف . . . . Frivolité
تعرُّف . . . . Reconnaissance	
تورية . . . Expression amphibologique	شرح . . . . Commentaire
جدّ . . . . Style élevé, Sérieux	
جِناس . . . . Anagramme	صورة الشخص (پورطري) . . . Portrait

Portrait .... صورة الشخص الأدبية

Diégese .... عالم تخييلي

Narrateur .... قائم بالسرد
Conteur, sermonnaire .... قاصّ
Ode .... قصيدة
Regles .... قواعد

Geuserie .... كدية

Enigme .... لغز

Banquet .... مأدبة
Narrataire .... متلقي السرد
Exemple, proverbe .... مَثَل
Parodie .... محاكاة ساخرة
Initiation .... مُسَارَّة
Imparfait de répétion .... مضارع

Motif ...... معنى جزئي ("موتيف")

Geux .... مكدي
Débat .... مناظرة
Parallele .... موازنة

Code .... نسق
Code culturel .... نسق ثقافي
Type de discours .... نمط خطابي
Type idéal .... نمط مثالي
Genre .... نوع
Meta-genre .... نوع جامع

Style bas, Plaisant .... هزل

Parénese .... وعظ

البيبليوغرافيا

1. مؤلِّفُو المقامات

لم نذكر في هذه القائمة إلا المؤلفين الذين درسناهم أو استشهدنا بهم، ونجد في كتاب بلاشير وماسنو: **الهمذاني، مختارات من المقامات**، باريز، 1957 (باللغة الفرنسية) قائمة بسبعة وسبعين من مؤلفي المقامات، ص. 123-129؛ ونجد كذلك قائمة بطبعات وترجمات مقامات الهمذاني، ص. 130-132.

الهمذاني: **مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني**، تقديم وشرح محمد عبده، بيروت، الطبعة الرابعة، 1957.

ابن شرف القيرواني: **مسائل الانتقاد** (النص العربي مصحوباً بالترجمة الفرنسية)، تحقيق شارل پيلا، الجزائر، 1953.

ابن بطلان: **دعوة الأطباء**، تحقيق بشارة زلزل، الاسكندرية، 1901.

ابن ناقيا: **مقامات الحنفي وابن ناقيا وغيرهما**، استانبول، 1331 (اختصرنا العنوان إلى: **مقامات ابن ناقيا**).

الحريري: **مقامات الحريري**، تحقيق وشرح دي ساسي، باريس الطبعة الثانية (الطبعة الأولى: 1821-1822) مع مقدمة لرينو ودورنبرغ، 1847-1853.

مقامات الحريري، القاهرة، 1326.

النعماني، أو طلحة بن أحمد: مؤلِّف مقامة أوردها عماد الدين الأصبهاني في **خريدة القصر**، قسم العراق، تحقيق محمد بهجت الأثري، بغداد، 1964، ص. 3-51.

الزمخشري: **شرح مقامات الزمخشري**، بيروت، 1312.

ابن مُحْرِز الوهراني: **منامات الوهراني ومقاماته ورسائله**، تحقيق إبراهيم شعلان ومحمد نغشو، القاهرة، 1968.

السيوطي: **المقامات السيوطية**، طبعة حجرية، د. ت، د. م.

الورغي، محمد بن أحمد: **مقامات الورغي ورسائله**، تحقيق أحمد الجيزاني، تونس، 1972.

2. المصادر

ابن أبي أصيبعة: **عيون الأنباء**، تحقيق نزار رضا، بيروت، 1965.

ابن الأثير: **الكامل في التاريخ**، بيروت 1966.

ابن الجوزي: **أخبار الحمقى والمغفلين**، بيروت، د. ت.

ابن الخشاب: **الاستدراكات على مقامات الحريري وانتصار ابن بري**، استانبول 1328 (وطبع ملحقاً **بمقامات الحريري**).

ابن خلدون: **المقدمة**، دار الكتاب اللبناني، بيروت 1967.

ابن خلكان: **وفيات الأعيان**، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1975.

ابن خير الإشبيلي: **فهرست ابن خير**، تحقيق كوديرا وريبيرا، بيروت 1963.

ابن رشيق: **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، 1934.

ابن شهيد: **رسالة التوابع والزوابع**، تحقيق بطرس البستاني، بيروت 1967.

ابن طباطبا: **عيار الشعر**، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، القاهرة 1956.

ابن الطقطقي: **الفخري في الآداب السلطانية**، تحقيق م. م. إبراهيم وعلي الجارم، القاهرة، د. ت.

ابن العماد: **شذرات الذهب**، القاهرة، 1350.

ابن قتيبة: **الشعر والشعراء**، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة 1967.

ابن قتيبة: **عيون الأخبار**، القاهرة، 1963.

ابن القفطي: **تاريخ الحكماء**، تحقيق ج. ليبرت، ليبزج 1903.

ابن كثير: **البداية والنهاية**، بيروت، 1966.

ابن المقفع: **كليلة ودمنة**، دار الشروق، بيروت، 1973.

ابن منظور: **لسان العرب**، بيروت، 1956.

أبو المطهر الأزدي: **حكاية أبي القاسم**، تحقيق آدم ميتز، هيد لبرغ، 1902.

أبو نواس: **الديوان**، تحقيق أحمد الغزالي، بيروت، 1953.

الباقلاني: **إعجاز القرآن**، تحقيق أحمد صقر، القاهرة، 1964.

البيهقي: **المحاسن والمساوئ**، تحقيق م. أ. إبراهيم، القاهرة، 1961.

الثعالبي: **يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر**، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، 1377.

الجاحظ: **البخلاء**، تحقيق طه الحاجري، دار المعارف، القاهرة، د. ت.

الجاحظ: **التاج في أخلاق الملوك**، دار الفكر -دار البحار، بيروت 1955.

الجاحظ: **البيان والتبيين**، تحقيق عبد السلام محمد هارون، القاهرة، الطبعة الثانية، 1960.

الجاحظ: **الحيوان**، تحقيق عبد السلام محمد هارون القاهرة، 1938-1945.

الجرجاني، عبد القاهر: **أسرار البلاغة**، تحقيق رشيد رضا، القاهرة، الطبعة السادسة، 1959.

الجرجاني عبد القاهر: **دلائل الاعجاز**، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، القاهرة، 1969.

الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز: **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، القاهرة، د.ت.

الجوبري: **المختار في كشف الأسرار**، د.م.، د.ت.

الحريري: **درة الغواص**، استانبول، 1299.

الحريري : **ملحة الإعراب**، تحقيق ليون بينتو (النص العربي مصحوباً بترجمة فرنسية)، باريز، 1904.

الحصري : **زهر الآداب**، تحقيق زكي مبارك، الطبعة الرابعة، بيروت، 1972.

السبكي : **طبقات الشافعية**، القاهرة، 1324.

الشريشي : **شرح مقامات الحريري البصري**، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، القاهرة 1952-1953.

الغزالي : **إحياء علوم الدين**، القاهرة، 1933.

قدامة بن جعفر : **نقد الشعر**، تحقيق كمال مصطفى، القاهرة، الطبعة الثانية، 1963.

القزويني : **الإيضاح في علوم البلاغة**، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت، الطبعة الرابعة، 1975.

القفطي : **إنباه الرواة على أنباه النحاة**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، 1950-1955.

القلقشندي : **صبح الأعشى**، القاهرة، 1919.

المسعودي : **مروج الذهب**، تحقيق وترجمة للفرنسية لمينار وپاڤيه، باريز 1861-1877.

المقدسي : **أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم**، تحقيق دي غويه، المكتبة الجغرافية العربية، المجلد الثالث، ليدن، 1967.

الميداني : **مجمع الأمثال**، القاهرة، 1352.

الهمذاني : **الديوان**، تحقيق أ. رضوان وم. شكري، القاهرة، 1903.

الهمذاني : **الرسائل**، منشورة تحت عنوان: **كشف المعاني والبيان عن رسائل بديع الزمان** (اختصاراً: **رسائل بديع الزمان**)، مع شرح لإبراهيم الأحدب الطرابلسي، طبعة يحيى الفاخوري، المطبعة الكاثوليكية، د. ت.

ياقوت : **معجم البلدان**، بيروت، 1955-1957.

ياقوت : **معجم الأدباء**، تحقيق أحمد فريد رفاعي، القاهرة 1936-1938.

3. دراسات عن الأدب والفكر العربيين

إقبال، أحمد : **مكتبة الجلال السيوطي**، دار المغرب، الرباط، 1977 .

الشكعة، مصطفى : **بديع الزمان الهمذاني رائد القصة العربية والمقالة الصحفية**، القاهرة، 1959 .

ضيف، شوقي : **المقامة**، القاهرة، 1954 .

عباس، إحسان : **ملامح يونانية في الأدب العربي**، بيروت، 1977 .

عبده، محمد : مقدمة مقامات **الهمذاني**.

عبود، محمد : **بديع الزمان الهمذاني**، بيروت، 1954 .

فك، يوهان : **العربية، دراسة في اللغة واللهجات والأساليب**، ترجمة د. رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1980 .

الكك، ڤكتور : **بديعات الزمان**، بيروت، الطبعة الثانية، 1971 .

مبارك، زكي : **النثر الفني في القرن الرابع الهجري**، القاهرة، د. ت.

متز، آدم : **الحضارة الإسلامية في القرن الرابع**، ترجمة عبد الهادي أبو ريدة، القاهرة، 1947 .

ياغي، عبد الكريم : **رأي في المقامات**، بيروت، 1969 .

Arkoun, M. : *Contribution à l'étude de l'humanisme arabe au IVe/Xe siècles: Miskawayh philosophie et historien*, Paris, 1970, Vrin éd.

Arkoun, M. : *Essais sur la pensée islamique*, Paris, 1973, Maisonneuve éd.

Arkoun, M. et autres : *L'étrange et le merveilleux dans l'Islam médiéval*, actes du colloque tenu au Collège de France en mars 1974, Paris, 1978, Jeune Afrique éd., diffusé par Sindbad.

Bencheikh, J. E. : *Poétique arabe*, Paris, 1975, Anthropos éd.

Blachère, R. : *Etude sémantique sur le nom Maqâma*, in Machriq, 1953.

Bonebakker, S. A. : *Some early definitions of the tawriya and Safadi's Fadd al-khitâm ani-l-tawriya wa -l-istikhdâm,* Paris, 1966, Mouton éd.

Brockelmann, C. : « *Makâma* », in E.I., III, p.170-173.

Brunschvig, R. : « Problème de la décadence » *in Classicisme et déclin culturel dans l'histoire de l'Islam,* Paris, 1956, Maisonneuve et Larose éd.

Cahen, C. : *L'Islam, des origines au début de l'empire ottoman,* Paris, 1970, Bordas éd.

Dumas, C. : *Le héros des maqâmât de Harîrî,* Alger, 1917.

Ettinghausen, R. : *La peinture arabe,* Genève, 1977, Skira-Frammarion éd.

Gabrielli, F. : « Sulla Hikâyat Abi-l-Qâsim di Abu-l-Mutahhar al-Azdî » in *Rivista degli studi orientali,* XX, 1942.

Geries, I. : *Un Genre littéraire arabe : Al-mahâsin wa-l-masâwi',* Paris, 1977, Maisonneuve et Larose éd.

Goldziher, I. : **Muhammedanishe Studien,** Halle, 1889-1890; traduction partielle par L. Bercher in *Etudes sur la tradition islamique,* Paris, 1958, Adrien-Maisonneuve éd.

Grunebaum; G. von : *Kritik ans Dichtkunst,* Wiesbaden; 1955.

Grunebaum; G. von : *L'Islam médieval,* Paris, 1965, Payot éd.

Hamori, A. : *On the art of mdieval arabic literature,* Princeton University Press, 1974.

Huart, C. : «Les séances d'Ibn Nâqiyâ» *in Journal asiatique,* 10e série, tome XII, 1908.

Macdonald, D.B. : « Kissa », i, E.I., II, 1101-1104.

Massé, H. :" Du genre littéraire «débat» en arabe et en persan", in *Cahiers de civilisation médiévale,* IV, 1961.

Mez, A. « Introduction » à Hikâyat Abi-l-Qâsim d'Abu-l-Mutahar al-Azdî.

Mez, A; : *Die Renaissance des Islams,* traduit de l'arabe par Abû Rida, Le Caire, 1947.

Miquel, A. : *La Géographie humaine du monde musulman jusqu'au milieu deu XIe siècle,* Paris, La haye, 1967, Mouton et Cie éd.

Miquel, A. : «Une géographe arabe à la campagne» in *L'Arc,* 72, 1978.

Mubârak, Z. : *La prose arzabe au IVe siècle de l'hégire,* Paris, 1931.

Pellat, Ch. : « Hikâya », in E.I.², III.

Reinaud, M. et Derenbourg, M. : «Introduction» à la seconde édition des *Séances de Harîrî.*

Renan, E. : «Les Séances de Harîrî», *Essais de morale et de critique*, Paris, 1859, Calmann- Lévy éd.

Sacy, S. de : *Chrestomatie arabe*, Paris, 19826-1827.

Sacy, S. de : *Anthologie gramàticale arabe*, Paris, 1829.

4. دراسات أخرى

Trabulsi, A. : *La critique poétique des Arabes*, Damas, 1955.

Bakhtine, M. : *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Lausanne, 1970, L'Age d'homme éd.

Bakhtine, M. : *L'œuvre de François Robelais*, Paris, 1970, Gallimard éd.

Barthes, R. : *S/Z*, Paris, 1970, Le Seuil éd.

Barthes, R. : «L'analyse structurale du récit», in *Exégèse et herméneutique*, Paris, 1971, Le Seuil éd.

Birge-Vitz, E. : «Type et individu dans l'«autobiographie» médiévale», in *Poétique*, 24, 1975.

Bremond, C. : *Logique du récit*, Paris, 1973, Le Seuil éd.

Curtius, E. R. : *La littérature européenne et le Moyen Age latin*, Paris, 1956, P.U.F. éd.

Derrida, J. : «La mythologie blanche», *Poétique*, 5, 1971.

Derridan J. : *La dissémination*, Paris, 1972, Le Seuil éd.

Durand, G. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, 1960, P.U.F. éd. ,

Dupont-Roc, R. : «Mimésis et énonciation», in *Ecrtiture et théorie poétique*, Presses de l'Ecole normale supérieure, 1976.

Foucault, M. : *L'ordre du discours*, Paris, 1971, Gallimard éd.

Gadamer, II. C. : *Vérité et méthode*, Paris, 1976, Le Seuile éd.

Genette, G. : *Figures II*, Paris, 1969, Le Seuil éd.

Genette, G. *Figures III*, Paris, 1972, Le Seuil éd.

Greimas, A. J. : *Du Sens*, Paris, 1970, Le Seuil éd.

Greimas, A. J. : *Maupassant, la sémiotique du texte*, Paris, 1976, Le Seuil éd.

Greimas, A. J. : *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, 1976, le Seuil éd.

Hamon, Ph. : «Qu'est-ce qu'une description?», *Poétique*, 12, 1972.

Hayman, D. : «Au-delà de Bakhtine», *Poétique*, 13, 1973.

Jolles, A. : *Formes simples*, Paris, 1972, Le Seuil éd.

Lallot, J. : «La mimesis selon Aristote et l'excellence d'Homère»n in *Ecriture et théorie poétique*, Presse de l'Ecole normale supérieure, 1976.

Le Goff, *Les intellectuels au Moyen Age*, Paris, 1969, Le Seuil éd.

Lotman, Ju. M. et Pjatigorskij, A. M. : «Le texte et la fonction», in *Semiotica*, 2, 1969.

Lotman, Ju. M. : «On the metalanguage of a typoligical description of culture», in *Semiotica*, 14: 2, 1975.

Makarius, L. : «Clowns rituels et comportements symboliques», in *Diogène*, 69, 1970.

Ogibenin, B. L. :«Masks in the light of semiotics», *Semiotica*, 13: 1, 1975.

Piatigorsky, A. M. and Uspensky, B.A. : «Personological classification as a semiotic problem», in Semiotica, 15: 2, 1975.

Renou, L. : «L'énigme dans la littérature ancienne de l'Inde», in *Diogène*, 29, 1960.

Stempel, W. : «Aspecis génériques de la réception», in *Poétique*, 39, 1979.

Stierle, K. : «L'Histoire comme Exemple, l'Exemple comme Histoire», in *Poétique*, 10, 1972.

Suleiman, S. : «Le récit exemplaire», in *Poétique*, 32, 1978.

Todorov, T. : *Les genres du Discours*, Paris, 1978, Le Seuil éd.

Todorov, T. : *Symbolisme et interprétation*, Paris, 1978, Le Seuil éd.

Tomachevski, B. : «Thématique», in *Théorie de la littérature*, textes des formalistes russes, Paris, 1965, Le Seuil éd.

Uspensky, B. : *Poetik der Komposition*, Suhrkamp Verlag, 1975.

Biëtor, K. : «L'histoire des genres littéraires», in *Poétique*, 32, 1978.

Zumthor, P. : *Le masque et la lumière*, Paris, 1978, Le Seuil éd.

بيبليوغرافيا تكميلية

[انقضت عشر سنوات على صدور هذه الدراسة، ومنذئذ تكاثرت الدراسات حول المقامات؛ وقد حاولنا، في إطار هذه الترجمة العربية، الإشارة الى أهم الدراسات الصادرة خلال تلك الفترة، مقتصرين فيها على ما يرتبط مباشرة بمقامات الهمذاني والحريري.

ع. ش.]

حجاب، محمد نبيه: " ظاهرة المقامات، نشأتها وتطورها"، **حولية كلية دار العلوم**، جامعة القاهرة، 1968.

حمودي، هادي حسن: **المقامات من ابن فارس إلى بديع الزمان الهمذاني**، دار الآفاق الجديدة، بيروت. 1985.

السعافين، إبراهيم: **أصول المقامات**، دار المناهل، بيروت، 1987.

سلطان، د. جميل: **فن القصة والمقامة**، دار الأنوار، بيروت، د. ت.

علي، أحمد: " القصة في مقامات بديع الزمان الهمذاني"، **مجلة الدراسات الأردنية**، الجامعة اللبنانية، بيروت، السنة الثامنة، العددان 1-2، 1966.

عوض، يوسف نور: **فن المقامات بين المشرق والمغرب**، دار القلم، بيروت، 1979.

فاعور، إكرام: **مقامات بديع الزمان الهمذاني وعلاقتها بأحاديث ابن دريد**، دار إقرأ، 1983.

قميحة، جابر: **التقليدية والدرامية في مقامات الحريري**، دار المعارف، 1984.

كيليطو، عبد الفتاح: **الأدب والغرابة**، دار الطليعة، بيروت، 1982.

كيليطو عبد الفتاح: **الكتابة والتناسخ**، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، 1985.

كيليطو، عبد الفتاح: **الغائب، دراسة في مقامة للحريري**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1987.

مالطي- دوجلاس، فدوى. **بناء النص التراثي، دراسات في الأدب والتراجم**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985.

مرتاض، عبد الملك: **فن المقامات في الأدب العربي**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980.

الوراكلي، حسن: "المقامة المشرقية في الأندلس"، **مجلة المناهل**، عدد 3 (1989).

A.F.L.Beeston: "The Genesis of the Maqamât Genre", *Journal of Arabic literature*, II (1971).

A.F.L.Beeston: "Al-Hamadhâni, Al-Harîrî and the Maqamât genre", in *Abbasid Belles Lettres (The Cambridge History of Arabic literature)*, Cambridge and C.,1990.

C.E.Bosworth: *The Medieval Islamic Underworld, the Banu Sâsân in Arabic Society and Literature*, Leiden, Brill, 1976.

Oleg Grabaar: *The Illustrations of the Maqâmat, the University of Chicago Press, 1984.*

James T.Monroe: *The Art of Badic az-Zamân al-Hamadhâni as Picaresque Narrative*, American University of Beirut, 1983.

J.Mattock: "The Eerly History of the Maqâma"; *Journal of Arabic Literature*, XV (1984),1.

D.S.Richards:"The Maqâmat of Al-Hamadhâni: General remarks and a consideration of the manuscripts", *Journal of Arabic Literature*, XXII (1991),2.

Said Bengrad: *La narrativité dans les séances de Hamadhâni*, Thèse de 3e cycle, Paris III, 1984.

Mahmoud Tarchouna: *Les Marginaux dans les récits picaresques arabes et espagnols*, Publications de l'Université de Tunis, 1982.

عبد الكبير الشرقاوي

فهرس

حوار الأنواع

النوع: التسمية والبنية

قضايا قراءة الحريري

مطبعة النجاح الجديدة
الدار البيضاء

انطلاقا من فرضية أن أي سؤال يُطرَحُ على مؤلَّف ما يتوجه في الوقت ذاته إلى المؤلفات المعاصرة له، فإننا في قسم أول عقدنا مُوازاةً بين المقامات ونصوص من القرن الرابع (بعضها يكاد لا يكون معروفاً)، وحاولنا، انطلاقا من هذه الموازاة، أن نَسْتَجْلِيَ عَدداً من الأنساق التاريخية والجغرافية والاجتماعية والشعرية. وفي قسم ثان، بَحثْنا في الأنساق التي كانت في الأصل من التَّلَقِّي الذي خصَّ به معاصرو الهمذاني وأعقابُه المباشرون مقَاماته. وينظر القسم الثالث، المخصص للحريري، في الأنساق القديمة للقراءة بالقياس إلى الأعراف الحديثة للقراءة.

ونعتقد أنه قد آن الأوان للانكباب على المقامة التي ظلت أمداً طويلاً معروضة في متحف يعلوها الغبار شيئاً فشيئاً. ومن حين لآخر، كان يذهب سائحون أو مواطنون لتأملها نافضين بأرؤسهم باستياء أو نافخين صُدورهم بكبرياء. ماذا نصنع بالهمذاني والحريري؟ ونحن متفقون على أن هذه الأسئلة عسيرٌ حَلُّها إذْ نحن مُورَّطُون فيها. والحال أننا نعكف على درس أنفسنا حين نعكف على النص الكلاسيكي، والخطاب عن الماضي هو في الآن ذاته خطاب عن الحاضر.

72 درهماً